Jacques Le Goff – Eroi şi minuni ale Evului Mediu
Pentru Hanka (1934-2004)
Sumar
Cuvânt înainte
Introducere

Arthur
Catedrala
Carol cel Mare
Castelul
Cavalerul, cavaleria
Cidul
Claustrul
Cocagne
Jonglerul
Licorna
Melusina
Merlin
CeataHellequin
Papesa Ioana
Jupânul Vulpoi
Robin Hood
Roland
Tristan şi Isolda
Trubadurul, truverul
Walkiria

Note
Bibliografie

Cuvânt înainte

Prezenta lucrare este ediţia nouă, în format de buzunar, a „frumoasei cărţi" pe care am publicat-o la editura Seuil, în 2005. Voi repeta aici câteva din obiectivele cărora această carte le răspunde. Mai

întâi, acela de a sublinia importanţa imaginarului în istorie şi, apoi, de a arăta că Evul Mediu a creat eroi şi minuni menite a stimula imaginaţia pe termen lung, cel mai adesea sublimând realităţi sociale şi materiale ale epocii: catedrale, cavaleri, iubire (Tristan şi Isolda), jocuri şi spectacole (jongleri, trubaduri şi truveri), femei excepţionale ce se situează între Dumnezeu şi Diavol (Melusina, Papesa Ioana, Isolda, Walkiria). Am dorit, în special, să urmăresc avatarurile imaginarului pe termen lung, cu toate eclipsele şi tresăririle sale. Acestea au aparţinut în special romantismului şi mai cu seamă noilor mijloace de exprimare artistică: cinematograf, benzi desenate.

În sfârşit, toate acestea ar trebui să pună în valoare şi să releve prin imagini modernitatea Evului Mediu.

Adresez vii mulţumiri lui Laurence Devillairs, care a avut ideea acestei cărţi şi care a triat imaginile cu multă inteligenţă şi cu mult discernământ.

Introducere

Lucrarea pe care o propun lecturii şi atenţiei acelora care ar consulta-o se situează într-un domeniu nou al istoriei, aflat în plină expansiune: domeniul imaginarului.

Évelyne Patlagean îl defineşte astfel: „Domeniul imaginarului este constituit din ansamblul reprezentărilor care depăşesc limita impusă de constatările experienţei şi de înlănţuirile deductive pe care aceasta le autorizează. Aceasta înseamnă că fiecare cultură, deci fiecare societate complexă are imaginarul său. Cu alte cuvinte, limita dintre real şi imaginar se dovedeşte variabilă, în vreme ce teritoriul pe care aceasta îl traversează rămâne, dimpotrivă, identic, în orice timp şi-n orice loc, de vreme ce acesta nu este altceva decât întregul câmp al experienţei umane, de la socialul cel mai colectiv şi până la personalul cel mai intim[1].”

---

[1] Évelyne Patlagean, „L’histoire de l’imaginaire”, în Jacques Le Goff, dir., *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Complexe, 1988, p.307

În cartea mea *Imaginarul medieval*[2], m-am străduit să definesc acest domeniu al imaginarului. Mai întâi, deosebindu-l de conceptele apropiate şi în primul rând de reprezentare. Évelyne Patlagean afirmă, pe bună dreptate, că imaginarul reuneşte un ansamblu de reprezentări, dar că această vocabulă foarte generală înglobează orice traducere mentală a unei realităţi exterioare percepute. „Imaginarul face parte din câmpul reprezentării, dar el ocupă aici locul traducerii nereproductive, nu doar transpusă în imagini ale spiritului, ci creatoare, poetică, în sens etimologic". Imaginarul depăşeşte, aşadar, teritoriul reprezentării şi este purtat de fantezie dincolo de acesta, în sensul cel mai puternic al cuvântului. Imaginarul construieşte şi alimentează legende, mituri. L-am putea defini ca sistem al viselor unei societăţi, ale unei civilizaţii, care transformă realul în viziuni pasionate ale spiritului. Apoi, imaginarul trebuie diferenţiat de simbolic. Începând cu trimiterea constantă pe care Noul Testament o face la Vechiul Testament, a cărui traducere simbolică era, Occidentul medieval a gândit în sensul unui sistem simbolic. Luând ca exemplu una dintre minunile din această carte, definită de Victor Hugo atunci când poetul vorbeşte despre Notre-Dame de Paris văzută de Quasimodo: „Catedrala nu-i ţinea loc doar de societate, ci, mai mult, de univers, de natură în general", el creează o catedrală simbolică, dar şi o catedrală imaginară, căci „orice biserică slăvea ceva fantastic, supranatural, oribil; ochi şi urechi se deschideau ici-colo în ea". În fine, trebuie să diferenţiem imaginarul de ideologic. Ideologicul este învestit de o concepţie asupra lumii care tinde să impună reprezentării un sens ce perverteşte atât „realul" material, cât şi celălalt real, „imaginarul". Or gândirea medievală, verbul medieval sunt structurate de acest ideologic ce pune imaginarul în slujba sa, pentru a convinge mai bine: astfel, tema celor două paloşe simbolizând puterea spirituală şi puterea temporală este pusă în slujba ideologiei ecleziastice ce subordonează paloşul temporal celui spiritual, în continuarea imaginii înseşi a paloşului, a spadei, care constituie unul dintre elementele forte ale acestui imaginar medieval, impregnat de pasiune războinică. Fără-ndoială, termenul de imaginar trimite la imaginaţie, însă istoria

---

[2] Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985

imaginarului nu este o istorie a imaginaţiei în sens tradiţional, este o istorie a inventării şi a utilizării imaginilor care fac o societate să acţioneze şi să gândească, căci ele decurg din mentalitatea, din sensibilitatea, din cultura care le impregnează şi le însufleţesc. De câteva decenii încoace, această istorie a devenit posibilă graţie noii utilizări a imaginilor pe care o practică istoricii[3], ceea ce face că unul dintre cei care s-au consacrat cel mai bine acestei noi istorii a imaginilor şi în imagini, Jean-Claude Schmitt, a subliniat că noul sens pe care imaginea îl are pentru istoric corespunde foarte bine semnificaţiilor medievale ale termenului *imago*. „Într-adevăr, această noţiune se află în centrul concepţiei medievale asupra lumii şi a omului. Ea face trimitere nu numai la obiectele figurate, ci şi la „imaginile" limbajului şi, de asemeni, la imaginile „mentale" ale meditaţiei şi ale memoriei, ale viselor şi ale viziunilor..."

În fine, noţiunea de imagine priveşte întreaga antropologie creştină, de vreme ce, încă de la primele cuvinte, Biblia îl califică pe om drept „imagine": Yahve spune că îl modelează pe om „*ad imaginem et similitudinem nostram*" (Geneza, I,26)[4]. Aşadar, această carte este un ansamblu de texte şi de imagini articulate între ele şi a put fi realizată graţie ştiinţei şi cercetării remarcabilului iconograf Frédéric Mazuy. Lucrarea de faţă nu încearcă să prezinte o viziune globală asupra imaginarului medieval, ci doar caracteristicile acestuia prin intermediul anumitor componente notorii ale acestui ansamblu. Aşa cum o indică titlul, este vorba despre eroi şi despre minuni. Termenul de „erou", care desemna în Antichitate un personaj ieşit din comun

---

[3]Despre istorici şi imagini, vezi Jean-Claude Schmitt, articolul „Imagini", din Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 497-511; Jérôme Baschet şi Jean-Claude Schmitt, dir., *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Cahiers du Léopard d'or*, nr.5, Paris, Le Léopard d'or, 1996; Jacques Le Goff, *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan, 2000; Jean Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et developpement (XI^e^-XV^e^ siècle)*, Paris, Klincksieck, 1989. În legătură cu simbolistica, vezi superba lucrare recentă a lui Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2003

[4] Jean-Claude Schmitt, articolul „Imagini", din Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op.cit., p. 499

prin curajul şi prin victoriile sale, fără ca acesta să aparţină categoriilor superioare ale zeilor sau semizeilor a dispărut, în Occident, odată cu Evul Mediu şi cu creştinismul, şi din cultură şi din limbaj. De acum înainte, oamenii, care sunt consideraţi eroi fără a fi numiţi astfel, reprezintă un nou tip de om – sfântul – şi un tip de guvernant adus în prim-plan – regele. Recent, am consacrat o lucrare tocmai acestor două categorii de „eroi" ai Evului Mediu[5], personaje de rang înalt sau de largă respiraţie, care se definesc altfel decât ca sfinţi şi ca regi. Termenul care, în franceza veche a limbajului medieval, se apropie cel mai mult de ceea ce vreau să desemnez aici este acela de *viteaz*, care, la sfârşitul secolului al XII-lea, se transformă din adjectiv în substantiv. Termenul din care se trage cuvântul *vitejie* este legat, în secolul al XII-lea, de valoarea de războinic şi de noţiunea de curaj şi desemnează, cel mai adesea, un temerar, un bun cavaler. În secolul al XIII-lea, el se orientează, în principal, spre sensul de curtenitor, amabil, frumos, loial. Vom regăsi în eroii prezentaţi aici toate aceste legături dintre bravura războinică şi curtoazie. Unele dintre aceste personaje sunt istorice, dar au devenit, în scurtă vreme, legendare. Este cazul lui Carol cel Mare şi cel al Cidului. Altele sunt semilegendare, evoluând de la origini obscure şi uneori incerte spre un statut de erou. Este cazul regelui breton Arthur, întâlnit într-o cronică a Evului Mediu foarte timpuriu, sau al contelui Roland, nepotul real, dar foarte obscur al lui Carol cel Mare.

În fine, alţii sunt pur legendari. Este cazul unui papă bănuit a fi de sex feminin, Papesa Ioana, al unui cavaler brigand, protector al celor slabi, legat de lumea codrului, Robin Hood, apărut în cronicile din secolul al XIV-lea, fără nicio referinţă istorică convingătoare. Este, fără nicio îndoială, cazul zânei Melusina şi al vrăjtorului Merlin. Această primă listă arată că, între istorie şi legendă, între realitate şi imaginaţie, imaginarul medieval construieşte o lume mixtă, eclectică, ce constituie urzeala realităţii izvodite din irealitatea fiinţelor care seduc imaginaţia bărbaţilor şi a femeilor din Evul Mediu. Observăm că nu a fost reţinut aici niciun personaj care, în Evul Mediu sau mai târziu, să nu fi obţinut un statut legendar: Jeanne d'Arc, spre exemplu, nu a

---

[5] Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Âge: le saint et le roi*, Paris, Gallimard, „Quarto", 2004

marcat imaginaţia medievală şi, nici măcar atunci când a devenit un personaj semilegendar, ea nu s-a detaşat cu adevărat de istorie sau, dacă a făcut-o, a fost pentru a deveni, pentru unii, o adevărată sfântă, iar, pentru alţii, purtătoarea unei ideologii naţionaliste. Mai observăm că lista eroilor prezentaţi aici este esenţialmente masculină. Ea corespunde perfect acestei perioade, acestei civilizaţii pe care Georges Duby a numit-o „Evul Mediu masculin". Cu toate acestea, cum promovarea femeii, inclusiv prin intermediul legendei şi al mitului, nu a lipsit – nici pe departe – în Evul Mediu, vom găsi aici patru femei foarte diferite între ele. Una dintre ele, personaj romanesc, se află în centrul temei curteneşti, este vorba despre Isolda, pe care nu am vrut s-o despart de Tristan şi care atestă prezenţa, în realitatea socială şi în imaginarul medieval, a cuplurilor celebre: Abélard şi Héloïse, sfântul Francisc şi sfânta Clara din Assisi, Tristan şi Isolda. Aşa că, în acest studiu, nu i-am despărţit pe Tristan şi pe Isolda, aşa cum a voit să o facă, fără milă, legenda, din fericire fără a reuşi. O altă femeie este produsul fantasmelor clericilor. Ea ilustrează foarte bine teama pe care aceşti războinici brutali şi stângaci o aveau faţă de femeie, nouă Evă, şi faţă de atracţiile şi de farmecele ei. Ce scandal, ce catastrofă, dacă o femeie se insinua, perfid, în trupul şi în funcţiile unui bărbat, singurul acceptat să îndeplinească acest status. Din această teamă, din această fantasmă, s-a născut legendara Papesă Ioana.

Celelalte două femei din această lucrare sunt creaturi supranaturale. Ele sun feerice, dovedind prezenţa, în sânul creştinismului medieval, a personajelor şi a temelor moştenite din credinţele păgâne combătute şi mai mult sau mai puţin estompate sau pur şi simplu creştinate în aparenţă. Din lumea germanică păgână, vine Walkiria, fecioara războinică, ce păzeşte porţile paradisului teutonic, Walhalla. Cealaltă, Melusina, provine din lumea celtică şi infernală. Aş vrea să subliniez, încă de pe acum, importanţa, în cadrul imaginarului medieval, a ceea ce numim, destul de vag, „cultura populară". Cum această carte nu va privilegia obiectele „miraculoase" – deşi le vom regăsi însoţindu-i pe eroii noştri -, nu există, aşadar, niciun articol consacrat acestor obiecte atât de importante în imaginarul medieval, spadele, precum Joyeuse a lui Carol cel Mare, Durandal a lui Roland, Excalibur a lui Arthur; cornurile, între care cel mai vestit este al lui

Roland; filtrele, care joacă un rol atât de mare în povestea lui Tristan şi a Isoldei; şi, în fine, acel obiect misterios şi mistic, pe care îl vom regăsi exaltat de idealul cavaleresc, Graalul.

În afara acestor personaje individuale, această carte prezintă şi personajele colective care au bântuit imaginarul medieval. Aşa cum s-a spus referitor la viteji, acestea ţin fie de curajul războinic, fie de curtoazie, fie de ambele, în acelaşi timp. Este vorba de cavaler, aflat în centrul imaginarului cavaleresc, şi de trubadur, în centrul imaginarului curtenesc. Li l-am alăturat pe marele animator al societăţii senioriale medievale, saltimbancul izvoditor al jocului şi al râsului, jonglerul.

După cum regii şi sfinţii au fost prezentaţi în altă parte, tot astfel şi alte fiinţe superioare nu se vor regăsi aici. Nenumăratele fiinţe care populează cerul şi infernul şi care se plimbă deseori prin lumea de aici, de jos, îngeri şi demoni care îi agresează sau îi apără fără-ncetare pe oameni, nu aparţin acestui ansamblu de fiinţe esenţialmente umane, deşi legendare şi mitice, ce populează această lucrare. Nu vom întâlni aici decât o singură excepţie; este vorba de Ceata Hellequin, pe care germanii o numesc „vânătoare sălbatecă" sau „urlătoare" (*wilde, wütende Heer*), căci această trupă de călăreţi fantastici ce traversează beznele imaginarului oamenilor din Evul Mediu este constituită din fiinţe umane şi reprezintă un grup „miraculos" de strigoi. Nu am reţinut fiinţe fantastice cu aparenţă umană, dintre care aproape niciuna nu s-a distins până într-atât, încât să devină un element individualizat, pe care Evul Mediu să-l fi lăsat moştenire posterităţii. Este vorba de uriaşi şi de pitici. Îi întâlnim aproape peste tot în imaginarul medieval, dar amintirea acestor fiinţe de dimensiuni excepţionale nu s-a menţinut în mod individual. Din rândul piticilor, numai Oberon, piticul de o mare frumuseţe din cântecul de vitejie *Huon de Bordeaux*, a lăsat, el şi cornul său magic, o urmă în istoria muzicală, graţie operei romantice a lui Weber. Dintre uriaşi, cu excepţia răutăciosul Morholt din Tristan şi Isolda, singurul care a reuşit să devină un erou pozitiv, transformându-se în sfânt, a fost sfântul Cristofor, care, în imaginarul contemporan, îl poartă pe umeri pe Pruncul Iisus.

În schimb, vom găsi, printre eroi şi minuni, doi reprezentanţi ai lumii animalelor miraculoase[6], căci nu numai că animalele au populat intens mediul domestic şi sălbatec al bărbaţilor şi femeilor din Evul Mediu, ci au luat cu asalt sau au luminat şi universul lor imaginar. Ele sunt reprezentate aici printr-un animal legendar, licorna, şi printr-un animal real, devenit legendar graţie literaturii, vulpea. Fiind situate de bărbaţii şi de femeile din Evul Mediu pe picior de egalitate, acestea ilustrează, încă o dată, lipsa graniţelor între lumea pur imaginară şi lumea transformată în fantezie care caracterizează universul medieval, ignorând orice demarcaţie între natural şi supranatural, între aici şi dincolo, între realitate şi fantezie. Cu toate acestea, nu vom găsi un domeniu esenţial al animalelor imaginare, şi anume cel al monştrilor[7]. În general, monştrii sunt fiinţe eminamente răufăcătoare, iar eroii şi minunile din lucrarea noastră sunt fie entităţi pozitive, fie cel puţin ambigue. Am prezentat aici tot ceea ce e mai bun în imaginarul medieval. Pe lângă eroi, cealaltă latură a acestei lucrări o constituie minunile[8]. Miraculosul este o categorie pe care Evul Mediu creştin o moşteneşte din Antichitate, mai exact din înţelepciunea romană.

---

[6] Robert Delort, articolul „Animale" in Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit*., p. 55-66

[7] Claude Lecouteaux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1993; J.B. Friedman, *The Monstrous Races in Mediaeval Art and Thought*, Cambridge (Mass.)/ 1981; Umberto Eco pregăteşte o lucrare despre monştrii medievali.

[8] „De l'étranger à l'étrange ou la „conjointure de la Merveille"", *Senesciences*, nr.25, 1988; *Démons et Meveilles du Moyen Âge* (colloque de Nice, 1987), Nice, Faculté des lettres et sciences humaines, 1990; Gervais de Tilbury, *Le livre des merveilles*, tradusă şi comentată de Annie Duchesne, Paris, Les Belles Lettres, 1992; Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1980, 1999, Paris, Les Belles Lettres; Claude Lecouteux, „Paganisme, christianisme et merveilleux", in *Annales ESC*, 1982, p.700-716; Jacques Le Goff, articolul „Merveilleux", in Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit*., p. 709-724; Michel Meslin, éd., *Le Merveilleux, l'Imaginaire et les Croyances en Occident*, Paris, Bordas, 1984; Jacques Le Goff, „Le merveilleux dans l'Occident medieval", in *L'Imaginaire médiéval, op. cit*., p. 17-39; Daniel Poiron, *Le Merveilleux dans la littérature française au Moyen Âge*, Paris, PUF, „Que sais-je?", 1982; Francis Dubost, articolul „Merveilleux" in Cl. Gauvard, A.de Libera, M.Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p.906-910.

Termenul, care apare mai ales sub forma *mirabilia*, la plural, desemnează realităţi geografice şi, în mod general, naturale uimitoare. Noţiunea invadează literatura şi sensibilitatea medievale prin intermediul limbilor vulgare; minune afli, în franceza veche a secolului al XIII-lea, în *Vie de saint Alexis* şi în *Chanson de Roland*; alţi termeni proveniţi din latină după acelaşi model se regăsesc în italiană, în spaniolă şi în portugheză; simultan, germana propune *Wunder* şi engleza *Wonder*, iar limbile slave, precum poloneza, utilizează termenul *Cud*. Supranaturalul formează un sistem împreună cu miraculosul şi magicul.

Miraculosul este rezervat lui Dumnezeu şi se manifestă printr-un act divin care sfidează legile naturii. Chiar dacă subzistă sub o formă licită de magie albă, magicul este esenţialmente o formă de vrăjitorie condamnabilă, imputabilă fie vrăjmaşului speciei umane, diavolul, fie complicilor săi, demonii şi vrăjitorii. Uimitor şi incomprehensibil, supranaturalul aparţine, totuşi, ordinii naturii. În lucrarea sa *Otia imperialia*, enciclopedie scrisă, pe la 1210, pentru împăratul Otto al IV-lea, englezul Gervais de Tilbury defineşte astfel supranaturalul: „Ceea ce scapă înţelegerii noastre, cu toate că este natural". Categoria supranaturalului nu a încetat să se amplifice în cursul Evului Mediu, căci ea făcea să pătrundă pe teritoriul terestru şi uman frumuseţi smulse întrucâtva lui Dumnezeu, prin iscusinţa oamenilor.

Domeniul supranaturalului este cel al uimirii bărbaţilor şi femeilor Evului Mediu. El suscită uluirea. El ţine de cel mai exersat şi de cel mai lăudat dintre simţurile omului medieval, vederea. Supranaturalul a făcut ca ochii bărbaţilor şi ai femeilor din Evul Mediu să se zgâiască şi spiritul să li se excite. În această lucrare, supranaturalul se prezintă sub forma a trei edificii, fiecare dintre ele fiind consacrat uneia dintre cele trei puteri principale care domină şi conduc societatea medievală. Prima este reprezentată de Dumnezeu şi de preoţii săi, iar minunea este catedrala. A doua este seniorul feudal, iar minunea este cetatea. A treia este societatea monastică, iar minunea este claustrul. Fiecare dintre aceste edificii cuprinde un spaţiu închis miraculos. Ele sunt, deci, amintiri ale grădinii interzise şi ale paradisului, teritorii miraculoase ale spaţiului.

În mod evident, imaginarul nostru medieval este legat de spaţiu şi de timp. Din punctul de vedere al spaţiului, el este fundamental european, chiar dacă, în anumite cazuri, eroul sau minunea sunt legate predominant de o parte a creştinătăţii, fără a se limita la aceasta: astfel, Arthur şi Robin Hood sunt în principal britanici, Cidul e mai ales spaniol, Melusina a stimulat imaginaţia în Franţa şi în Cipru, acolo unde s-a încoronat familia feudală de Lusignan, Walkiria – în teritoriul germanic şi scandinav.

Din punct de vedere cronologic, am vrut să prezint aici imaginarul creat şi modelat de Evul Mediu. Am neglijat, deci, ceea ce venea, pe de o parte, din Antichitatea greco-romană şi, pe de altă parte, din Orient. Vom vedea în articolul „Cavalerul, cavaleria", referitor la viteji, cum oamenii secolului al XIV-lea au transformat în viteji, alături de ilustre personaje ale Evului Mediu, trei personaje antice: Hector, Alexandru şi Cezar şi trei personaje biblice: Iosua, David şi Iuda Macabeul. Pe aceşti viteji, pe care Evul Mediu doar i-a împrumutat, nu-i vom regăsi în această lucrare. După ce am ezitat, l-am exclus până şi pe Alexandru, care a cunoscut un renume excepţional în imaginarul medieval, dar care nu este o creaţie a acestuia. Tot la fel, n-am reţinut eroii biblici, care nu numai că nu au fost inventaţi în Evul Mediu, dar au fost transformaţi de clericii medievali, în general, în altceva decât în eroi sau în viteji, cu excepţia a trei din sistemul celor nouă temerari biblici. Dacă David a supravieţuit în Evul Mediu, a făcut-o în calitate de rege şi de muzician. Dacă Solomon a cunoscut o poveste agitată în timpul perioadei medievale, trecând de la imaginea unui vrăjitor malefic la cea a unui înţelept preafericit, el nu ţine, totuşi, de problematica eroilor şi a minunilor. După părerea mea, la limita acestei lumi, se situează doar un singur personaj al Vechiului Testament, Iona, înghiţit şi vărsat în mod miraculos de balena sa, şi acea lume de minuni remarcabile, pe care creştinismul le-a inclus în Noul Testament, dar care au rămas străine acestuia, în ciuda succesului lor: este vorba de eroii şi de minunile monstruoase ale Apocalipsei. Orientul, şi în particular India au fost una din marile surse ale imaginarului medieval[9]. Dar un singur erou indian, de altfel creştin,

---

[9] R.Wittkover, „Marvels of the East. A study in the History of Monsters", *Journal of*

s-a individualizat în Occidentul medieval şi acesta este preotul Ioan, rege-preot care ar fi trimis, în secolul al XII-lea, o scrisoare occidentalilor, în care descrie minunile Indiei. Cu toate acestea, textul nu a circulat decât în mediile savante, ceea ce face că preotul Ioan nu a devenit suficient de popular pentru a figura printre eroii şi minunile occidentului medieval. Această răspândire specială a miturilor se află în strânsă legătură cu istoria civilizaţiilor. Aria acestei cărţi este, astfel, cultura creştină medievală şi moştenirile acesteia: Biblia, Antichitatea greco-romană, tradiţiile păgâne, în particular cele celtice, germanice, slave. Larga sa răspândire socială trasează un teritoriu împărţit între ceea ce numim cultură savantă şi cultură „populară". Aşadar, vom fi adeseori siliţi să ne cufundăm în adâncurile folclorului european şi internaţional şi să evocăm moşteniri îndepărtate sau comunităţi de cultură şi, în mod particular, ceea ce numim sistemul indo-european (evocat, de exemplu, în legătură cu Arthur sau cu Melusina). Dar, fără a nega aceste înrudiri sau chiar apartenenţe, am insistat în special pe forţa creatoare a occidentului medieval, în domeniul imaginarului, ca şi în ansamblul domeniilor civilizaţiei, şi asupra originalităţii majorităţii acestor creaţii. Elaborarea databilă a utopiei Cocagne este o bună mărturie în acest sens. Şi, ca să luăm exemplul cavalerului, un erou colectiv foarte prezent în acest imaginar, cavalerii medievali se pot ei, oare, reduce la eroi din cadrul celei de-a doua funcţiuni indo-europene, la romanii *equites*, la samuraii japonezi, iar spiritul cavaleresc nu e, oare, o creaţiune şi o moştenire a Evului Mediu european?

---

the Warburg and Courtland Institutes, V, 1942, p. 159-197; Lev NiKolaevich Gumilev, *Searches for an Imaginary Kingdom, The Legend of the Kingdom of Pfister John*, Londra, Cambridge University Press, 1987; C Julius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium*, Berlin, Mommsen, 1895; M.R.James, *Marvels of the East. A Full Reproduction of the Three Know Copies*, Oxford, 1929; Marco Polo, *La Description du monde (Le Livre des merveilles)*, édition, traduction et présentation par Pierre-Yves Badel, Paris, Lettres gothiques, 1998; Pierre d'Ailly, *Imago mundi*, Paris, E.Bruon, 1930 (chapitre *De mirabilibus Indiae*, p. 264 sq); *Lettra del Prete Gianni*, a cura di Gioia Zaganelli, Parma, 1990; Gioia Zaganelli, *L'Oriente incognito medievale*, Saveria Manelli, 1997; Jacques Le Goff, „L'Occident médiéval et l'océan Indien: un horizon onirique", in *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 280-306

Tot astfel, un mit fiind, în general, legat de un loc sau de un spaţiu, modul în care Evul Mediu occidental şi-a ataşat eroii şi minunile de unele locuri, chiar dacă nu cele de naştere, le-a conferit o ancorare geografică semnificativă – fie că este vorba de geografie reală sau imaginară.

Pe de altă parte, din punct de vedere cronologic, acest imaginar s-a constituit pe toată durata Evului Mediu, din secolul al IV-lea şi până în secolul al XIV-lea. Dar el a înflorit în mod deosebit şi s-a constituit în esenţă într-un univers mai mult sau mai puţin coerent în marea perioadă a occidentului medieval, care n-a asistat doar la marea sa dezvoltare, ci, aşa cum am încercat să demonstrăm, a coborât din cer pe pământ valorile şi, odată cu ele, imaginile. Eroii şi minunile Evului Mediu sunt luminile, realizările acestei instalări a creştinilor pe un pământ pe care îl împodobesc cu ceea ce făcea gloria şi farmecul lumii supranaturale. Tot aşa cum Ierusalimul celest coborâse din cer pe pământ, eroii şi minunile suscitate şi create de Dumnezeu au fost reţinute şi exaltate de oameni încă din această lume. Această lucrare se vrea, ca atare, o ilustrare a acestei mari mişcări de convertire la viaţa pământeană a creştinilor din Evul Mediu, într-un context de legende şi de mituri[10].

În plus, această istorie a imaginarului este, în mare măsură şi în profunzime, o istorie pe termen lung. Această lucrare propune eroi şi minuni ale Evului Mediu aşa cum Evul Mediu le-a construit, venerat, iubit şi, apoi, lăsat moştenire veacurilor următoare, veacuri în care ele au continuat să trăiască, transformându-se într-o combinaţie de trimitere la trecut, de adaptare la prezent şi de deschidere asupra viitorului. Într-un anume fel, este o istorie a atitudinilor faţă de Evul Mediu, a „gustului pentru Evului Mediu" – pentru a relua titlul unei frumoase cărţi a lui Christian Amalvi.

Această lucrare este prelungirea, în domeniul imaginarului, a

---

[10] Momentul secolelor al XII-lea- al XIII-lea. Cf. Jacques Le Goff, „Naşterea romanului istoric al secolului al XII-lea?", in *Le Roman historique, Nouvelle revue Fran*çaise, nr.238 (număr special), octombrie 1972; Jacques Le Goff, „Din cer pe pământ: mutaţia valorilor din secolul al XII-lea până în secolul al XIII-lea în Occidentul creştin", în *Héros du Moyen Âge, le saint et le roi*, *op. cit*., p. 1263-1287

recentului meu eseu *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?*[11]. Vom vedea că, dacă fundamente esenţiale ale Europei au subzistat tocmai din Evul Mediu, în schimb moştenirea miturilor, a eroilor şi a minunilor a fost victima unei uitări, a unei „pierderi" în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, perioadă în care s-a constituit şi s-a consolidat, de la umanism şi până în epoca Luminilor, o imagine „neagră" a Evului Mediu: epocă de obscurantism, lume a tenebrelor, *dark ages*. Fără excepţie, eroii şi minunile Evului Mediu au redevenit entităţi „barbare" – evoluţia goticului legată de catedrală este, în această privinţă, exemplară – sau, şi mai mult, au fost acoperite de o uitare asemenea mortarului şi varului care au ascuns frescele medievale.

Romantismul, în schimb, readuce la viaţă legendele şi miturile Evului Mediu, le face să renască în imaginar, construieşte din ele o legendă de aur. Această lucrare este o ilustrare a avatarurilor memoriei, a eclipselor şi a reînvierilor, a transfigurărilor unei civilizaţii în ceea ce are ea mai strălucit, mai strălucitor emblematic.

Urmărirea acestor metamorfoze ale imaginarului medieval până în prezent dovedeşte felul în care eroii şi minunile sunt puse într-o lumină ce le restituie „autenticitatea", fără a le priva de aura care le explică succesul şi funcţia istorică. Astăzi, Evul Mediu este la modă, între umbră şi lumină[12]. Această lucrare vrea să aducă o contribuţie la această modă a „noului" Ev Mediu, arătând de unde vine, ce este şi în ce perspective ale viitorului, european sau mondializat, îşi găseşte locul.

---

[11] Jacques Le Goff, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?*, Paris, Seuil, 2003

[12] Posteritatea Evului Mediu, Christian Amalvi, articolul „Evul Mediu", in Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, op. cit., p. 790-805; Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996; Vittore Branca, éd., *Concetto, storia, miti e immagiti del medioevo*, Florence, Sansoni, 1973; Umberto Eco, „Dieci modi di ignare il medioevo", în *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 78-89; Horst Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, München, Beck, 1996; Jacques Le Goff şi Guy Lobrichon, dir., *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma* (colocviul de la Cerisy-la-Salle, iulie 1991), Paris, *Cahiers du Léopard d'or*, 1998; Alain Boureau, articolul „Moyen Âge", in Cl. Gauvard, A. De Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 950-955.

Astfel, această căutare, care prezintă cititorului mai degrabă piste, decât concluzii, relevă, de asemeni, faptul că istoria, făcută pe baza unor documente care alimentează tehnicile de resuscitare a trecutului, se schimbă, se transformă, odată cu mijloacele de expresie şi de comunicare inventate de oameni, tot la fel precum scrisul se substituise oralului în Evul Mediu. Vom vedea aici, după renaşterea romantismului, o a treia renaştere a imaginarului medieval, odată cu două invenţii majore ale secolului al XX-lea: cinematograful[13] şi banda desenată[14]. Dacă există o istorie profund perpetuată şi reînnoită prin marile valuri ale revoluţiilor textului şi imaginii, aceasta este tocmai istoria imaginarului.

Arthur

Arthur este un erou exemplar al Evului Mediu. Dacă a fost, după toate aparenţele, inspirat de un personaj istoric, concret, nu ştim nimic despre acest personaj.

Arthur îi reprezintă foarte bine pe acei eroi ai Evului Mediu care, între realitate şi imaginar, între ficţiune şi istorie, au devenit personaje mitice, la fel cum unele personaje istorice care au existat cu adevărat s-au îndepărtat de istorie, pentru a deveni şi ele mituri şi a se alătura eroilor fictivi din lumea imaginarului. În acest sens, vom observa evoluţia paralelă şi intersectată a doi mari eroi ai Evului Mediu, situaţi între istorie şi mit, Arthur şi Carol cel Mare.

Arthur apare în *Historia Britonum* (Istoria bretonilor) a cronicarului Nennius, de la începutul secolului al IX-lea. După Nennius,

---

[13] Evul Mediu şi cinematograful. Cf. Stuart Airlie, „Strange Eventful Histoies: The Middle Ages in the Cinema", in Peter Linehan şi Janet L. Nelson, dir., *The Medieval World*, Londra-New York, Routledge, 2001, p. 163-183; François de Bretèque, „Le regard du cinéma sur le Moyen Âge", in Jacques Le Goff şi Guy Lobrichon, dir., *Le Moyen Âge aujourd'hui, op. cit.,* 1998, p. 283-326; Le Moyen Âge au cinéma. Cahiers de la Cinémathèque, nr. 42-43 (număr special), 1985. *Le Moyen Âge vu par le cinéma europeen, Les Cahiers de Conques*, nr.3, aprilie 2001

[14] Timbrul poştal este şi el un suport modern de exprimare a imaginarului tradiţional.

un anume Arthur ar fi luptat împotriva saxonilor, alături de regele bretonilor, în epoca invadării Marii Britanii de către saxoni. Comandant militar, el ar fi ucis până la nouă sute şaizeci de duşmani. Aşadar, Arthur intră în istorie esenţialmente ca un războinic de o statură excepţională, ca un apărător al bretonilor din Evul Mediu timpuriu, umbra sa rămânând legată de literatura orală a celţilor, în particular de legendele galeze *Mabinogion,* care povestesc copilăria unui erou. Arthur a fost asemănat cu eroi care aparţin altor culturi şi, în mod particular, fie culturii trifuncţionale a indo-europenilor, fie folclorului european sau chiar germanic. Dar, oricare ar fi natura eroului Arthur, cel pe care Evul Mediu occidental l-a creat şi ni l-a lăsat moştenire este un erou celtic legat în mod deosebit de ideologia naţională britanică.

Adevărata naştere a lui Arthur se găseşte în opera unui cronicar, probabil galez, un canonic de la Oxford, în a sa *Historia Regum Britanniae* (Istorie a regilor Britaniei), redactată între 1135 şi 1138, Geoffroi de Monmouth. Geoffroi relatează istoria regilor Britaniei începând cu Brutus, venit cu romanii să le aducă bretonilor prima lor civilizaţie. Metişi ai romanilor şi ai barbarilor, bretonii sunt guvernaţi de o serie de regi, din care ultimul, Utherpendragon, ajutat de farmecele vrăjitorului Merlin, concepe cu femeia pe care o iubeşte, Ingerne, un fiu, Arthur. Rege la vârsta de cincisprezece ani, Arthur înregistrează tot mai multe victorii asupra romanilor şi a popoarelor Europei occidentale. El cucereşte în întregime Marea Britanie, insulele din nord şi continentul până la Pirinei, după ce-l va fi ucis pe uriaşul care răspândea groaza în jurul muntelui Saint-Michel. Insă nepotul său, Mordred, îi răpeşte soţia şi regatul. Întors din luptă, Arthur îl ucide, dar este el însuşi rănit de moarte şi dus pe insula Avalon, în largul Ţării Galilor, unde fie ar fi murit, fie aşteaptă să se vindece, pentru a-şi putea recuceri regatul şi stăpânirea. Curând, Arthur devine eroul central al unui ansamblu de texte literare, care constituie una dintre cele mai bogate şi mai puternice creaţii ale imaginarului medieval – legenda arthuriană.

Momente esenţiale ale acestei creaţii literare sunt reconstituite de romanele lui Chrétien de Troyes, scrise între 1160 şi 1185, şi de legenda arthuriană în proză din prima jumătate a secolului al XIII-lea.

Observăm în ce măsură imaginaţia creatoare a literaturii medievale a jucat un rol dinamic în construirea imaginarului eroilor şi al minunilor. Istoria imaginarului ne îngăduie să atribuim literaturii medievale locul său esenţial în cultura, mentalitatea şi ideologia epocii şi, mai mult, în continuitatea sa de-a lungul secolelor.

ILUSTRAŢIE

Arthur, în costum regal, asistă, împreună cu Merlin – Vrăjitorul are o haină care seamănă cu cea a unui bufon de curte -, la lupta dintre un dragon roşu şi un dragon alb, un amuzament regal. Miniatură de pe un manuscris al Cronicii Sfântului Albans*, secolul al XV-lea, ms. 6, fol. 43 v0, Londra, Lamberth Palace Library.*

ILUSTRAŢIE

Sub un baldachin, Arthur prezidează Masa rotundă, în centrul căreia străluceşte Graalul. Alături de el, apar doar nouă cavaleri. Ms fr. 120, fol. 524 v0, secolul al XIV-lea, Paris, BNF.

Arthur este personajul central al acestui mare domeniu literar, care a fost numit „tema bretonă". El a suscitat apariţia sau reunirea în jurul lui a unei întregi serii de alţi eroi, dintre care cei mai străluciţi sunt Gauvain, Lancelot şi Perceval. El este cel care a creat această instituţie utopică, una dintre puţinele din occidentul medieval creştin, Masa rotundă, ai cărei cavaleri au fost cu toţii eroi exemplari, aşa cum vom vedea şi în capitolul „Cavalerul, cavaleria". Arthur este, de asemeni, legătura dintre eroul războinic pe care-l reprezintă şi cel care îl însoţeşte cu profeţiile şi cu protecţia sa, de la naştere şi până la moarte, Merlin. El se află la origina elaborării poveştii unei extraordinare minuni, care nu-şi are locul în această carte, pentru că ea a dispărut practic din imaginaţia noastră, Graalul. Graalul este un obiect magic, devenit un fel de receptacul, a cărui căutare şi cucerire se impun cavalerilor creştini, în particular celor ai Mesei rotunde. Este mitul cu care culminează creştinarea cavalerească în Evul Mediu. Utopia Mesei rotunde permite, deopotrivă, observarea faptului că

lumea eroilor şi a minunilor ascunde şi contradicţiile societăţii medievale şi ale culturii acesteia. Masa rotundă este visul unei lumi a egalităţii, care nu şi-a găsit întruchiparea în societatea medievală, societate puternic ierarhizată şi inegalitară. Cu toate acestea, există, în ideologia feudală, o aspiraţie de a crea, în pătura superioară, nobilă şi aristocratică, instituţii egalitare şi un comportament egalitar. Sărutul pe gură schimbat de senior cu vasalul este simbolul gestual al acestuia. Pe lângă referinţa la globalitatea universului, la totalitatea globului, Masa rotundă este, deci, un vis de egalitate al cărei garant va fi Arthur şi care-şi va găsi întruchiparea socială în lumea aristocratică.

Şi totuşi, Arthur este, prin excelenţă, încarnarea mitică a capului societăţii politice medievale, a Regelui, mai mult decât a războinicului sau a cavalerului. Este semnificativ faptul că, de timpuriu – aşa cum vedem, de exemplu, pe mozaicul de pe pavimentul bisericii de la Otrante, din sudul Italiei, din secolul al XI-lea -, adevăratul nume al lui Arthur este *Arthurus rex* şi că rămâne, în imaginarul poetic european, ca simbolul acelui rege care nu mai există decât sub o formă profund demitificată, fără a-şi fi pierdut, totuşi, cu totul caracterul său sacral. Arthur este nu numai un rege prezent şi totodată mistic, dar şi un rege milenarist. Bărbaţii şi femeile din Evul Mediu au visat adeseori la ivirea pe pământ a unei epoci de domnie a Credinţei şi a Virtuţii, Mileniul apocaliptic, condus de un rege desprins din istorie. Această temă, care a cunoscut un mare succes în orient, este cea a emirului ascuns. În occident, rolul acestuia a fost preluat de împăraţi precum Frederic Barbarossa, despre care se spune că n-ar fi mort, ci doar adormit într-o peşteră, şi mai ales de Arthur, căruia i se aşteaptă întoarcerea la Avalon. Este tema unui *Rex quondam, rexque futurus*, rege de altădată şi rege al viitorului.

Dacă un obiect mitic ca Masa rotundă este strâns legat de imaginea lui Arthur, atunci un obiect personalizat, atribut al marilor războinici şi al marilor cavaleri, este încă şi mai strâns legat de numele său: este vorba despre spada sa. Spadă magică, a cărei greutate el e singurul care o poate stăpâni, cu care ucide, în chip miraculos, duşmani şi monştri, dar mai ales uriaşi, şi a cărei aruncare într-un lac exprimă sfârşitul vieţii şi puterii sale. Această spadă este Excalibur, a cărei dispariţie încununează episodul crepuscular al morţii lui Arthur şi pe

care marele cineast britanic John Boorman a resuscitat-o în filmul său *Excalibur*. Vom regăsi spade personalizate şi odată cu Carol cel Mare şi cu Roland: Joyeuse, Durandal, Excalibur sunt, astfel, tovarăşele miraculoase ale eroilor excepţionali. Arthur este, însă, în primul rând, o întrupare a împletirii valorilor elaborate de Evul Mediu, valori marcate puternic, firește, de amprenta creştină, dar, mai înainte de toate, valori laice, ale unor eroi laici. Arthur a exprimat prin sine cele două momente succesive ale valorilor feudale: în secolul al XII-lea – vitejia, iar în secolul al XIII-lea – curtoazia. El a fost regele trifuncţional al tradiţiei indo-europene, rege sacru al primei funcţiuni, rege războinic al celei de-a doua, rege civilizator al celei de-a treia. El a ilustrat perfect ceea ce marele istoric al literaturii medievale, Eric Köhler, a definit atât de pertinent: „Dublul proiect al lumii feudale curteneşti: legitimarea istorică şi elaborarea miturilor."

Ca toţi eroii, în particular cei din Evul Mediu, Arthur este strâns legat de anumite locuri, locuri de confruntare, de reşedinţă şi de moarte. Mai întâi, ne referim la aria celor mai importante lupte ale sale, a cuceririlor, a victoriilor sale: ţinuturile celtice, Irlanda, Ţara Galilor, Cornwall, Armorique. Este ţinutul Tintagel din Cornwall, unde Arthur ar fi fost conceput, Camelot, capitală imaginară a lui Arthur, în vecinătatea Cornwallului şi a Ţării Galilor[15]. Sunt insule miraculoase, precum Avalon. Este mânăstirea engleză de la Glastonbury, abaţie benedictină, aflată la graniţa Ţării Galilor, unde ar fi fost descoperite, în 1191, rămăşiţele sale şi cele ale reginei Guinevere. Dar mai există, departe de lumea celtică, un loc uluitor, legat de Arthur cel între viaţă şi moarte, rege al aşteptării. Acet loc este Etna, în interiorul căruia Arthur ar fi fost depus, departe de orice suferinţă, după cum povesteşte o uluitoare culegere de povestiri fantastice ale unui englez de la începutul secolului al XIII-lea, Gervais de Tilbury, şi unde aşteaptă, culcat şi liniştit, fie o întoarcere miraculoasă pe pământ, fie sublimarea paradisului. Astfel, Arthur este legat de ceea ce am numit naşterea purgatoriului, pe care creştinătatea era pe cale să-l

---

[15] Cedric E. Pickford, „Camelot", in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts a Pierre le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 633-640

zămislească[16] într-un moment în care se ezita, pentru situarea sa, între Irlanda şi Sicilia şi căruia acest rege celt îi putea fi unul dintre primii locuitori.

Din păcate, în Europa creştină – caracteristică ce s-a păstrat până în zilele noastre -, nu există eroi atotputernici şi nici minuni fără revers. Eroul nu este decât un om, or orice om este un păcătos, iar fidelităţii feudale i se opune, inevitabil, trădarea celor răi. Pe de altă parte, dacă ideologia monarhică construieşte personajul regelui ca pe un erou, ea e departe de a-i conferi caracterul absolutist pe care se străduiesc să i-l atribuie Renaşterea şi epoca clasică. Arthur este un păcătos, Arthur este trădat. Învins prin concupiscenţă, Arthur se uneşte cu sora sa şi, astfel, din acest incest, se naşte Mordred. La personaje mari, păcate mari, regii şi eroii (este cazul lui Carol cel Mare) sunt deseori incestuoşi. Cât despre fructul păcatului, Mordred, acesta este trădătorul a cărui moarte o atrage pe cea a tatălui; şi, dacă a mai cunoscut şi o altă trădare, cea a soţiei sale Guinevere cu vasalul său Lancelot, Arthur a trădat-o şi el pe Guinevere în diferite ocazii.

După Geoffroi de Monmouth, succesul lui Arthur nu a încetat să se amplifice. El a fost asigurat mai întâi prin politica regilor Angliei din dinastia Plantageneţilor, în condiţiile în care utilizarea politică a eroilor este unul din marile fenomene ale istoriei, în mod deosebit în Evul Mediu şi în istoria europeană. În acelaşi timp, regii Angliei îl exaltau pe Arthur faţă de germani şi francezi, care, în această cursă după o filiaţie istorico-mitică, căutau să-l acapareze din ce în ce mai mult pe Carol cel Mare. Astfel, Arthur şi Carol cel Mare au jucat, în istoria Europei, uneori sprijinindu-se, alteori opunându-se unul altuia, un cuplu cu două feţe.

Succesul lui Arthur a fost atât de mare, încât, la începutul secolului al XIII-lea, cistercianul Cezar de Heisterbach a putut scrie, în al său *Dialogus miraculorum,* cum călugării, care moţăiau în timpul unei rugăciuni a abatelui lor, când, dintrodată, acesta ridica vocea şi la

---

[16] Marele istoric italian al literaturii populare şi al folclorului, Arturo Graf (1948-1913), a consacrat un frumos articol „Artu nel'Etna", în lucrarea sa *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 vol.), Torino, Chantiore, 1892-1893. O nouă ediţie a apărut recent la Bruno Mondadori, t. I, Milano, 2002, p. 375, 392

aceste cuvint: „Ascultaţi-mă, fraţilor, ascultaţi atent, vă voi povesti un fapt nou şi extraordinar: a fost odată un rege, care se numea Arthur." se trezesc, se agită, sunt numai ochi şi urechi. Arthur a devenit un erou până şi în mânăstiri. O altă mărturie a succesului imaginii lui Arthur în societatea medievală mult dincolo de mediile aristocratice este succesul prenumelui Arthur, pe care îl putem repera din momentul în care, în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, se formează, în occidentul creştin, antroponimia modernă, care asociază un nume şi un prenume, în special în categoriile sociale urbane. Michel Pastoureau a pus în valoare în mod remarcabil răspândirea prenumelui de Arthur şi a prenumelor ce provin din numele principalilor cavaleri ai Mesei rotunde, subliniind că un nume de botez nu este niciodată neutru, că el este „primul marcator social, primul atribut, prima emblemă". El a studiat frecvenţa numelor unor cavaleri ai Mesei rotunde studiind aproximativ 40.000 de legende de pe peceţile franceze anterioare sfârşitului secolului al XV-lea. Ele arată că „a te juca de-a regele Arthur" devenise un adevărat fapt urban, o adevărată frenezie arthuriană, răspândite în anumite regiuni, precum Ţările de Jos şi Italia de până la mijlocul secolului al XVI-lea. Reîntoarcându-ne la Franţa, câştigătorul acestei antropologii antroponimice arthuriene este Tristan, cu 120 de exemple, urmat de Lancelot, cu 79 de menţiuni, dar pe care Arthur îi ajunge repede din urmă, cu 72 de exemple, devansându-i uşor pe Gauvain (46 de exemple) şi pe Perceval (44 de exemple).

Cum vom vedea de multe ori în această lucrare, prestigiul eroilor Evului Mediu, deseori mai mult sau mai puţin atenuat în secolul al XIV-lea, se redeşteaptă în secolul al XV-lea, acest secol lăsându-se pradă celor mai vii divagaţii cavalereşti, aşa cum a arătat-o, în mod remarcabil, Johan Huizinga, în *L'Automne du Moyen Âge*. Un poet englez, Malory, este cel care-l trezeşte pe Arthur, în marele său poem din 1485, *La mort d'Arthur*. Cât despre secolul al XVI-lea, acesta conservă atât de bine memoria vrăjită a acestui erou medieval, încât un alt poet, Spencer, îl învie încă o dată pe Arthur, în *The Fairy Queen* (1590). Reînsufleţit de naţionalismul britanic, Arthur traversează destul de bine şi imaginarul secolului al XVII-lea. O datorează în special marelui muzician Purcell, care compune opera *King Arthur* după un libret al marelui poet John Dryden, susţinut iniţial de regele Carol al

II-lea, dar care nu şi-a putut reprezenta piesa decât în 1691.

În fine, Arthur a cunoscut marea renaştere a imaginarului medieval odată cu romantismul. Atunci, el a avut norocul de a deveni eroul unuia dintre cei mai mari poeţi romantici englez, Tennyson, care a publicat *The Deth of King Arthur,* în 1842, şi care, până la sfârşitul vieţii sale, a redactat *The Idylls of the King*, apărute integral, în 1885. Aproape în acelaşi timp, Arthur a cunoscut o nouă viaţă în operele pictorilor prerafaeliţi, în special la Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) şi Edward Burne-Jones (1833-1898). În muzică, Chausson a compus, între 1886 şi 1895, sub influenţa lui Wagner – al cărui rol decisiv se va regăsi în renaşterea eroilor şi a minunilor imaginarului medieval (mai cu seamă germanic) -, singura sa operă, *Le Roi Arthur*.

În fine, cinematograful a asigurat o nouă viaţă prestigiului eroului medieval Arthur şi principalilor săi tovarăşi de eroism. Jean Cocteau a început prin a duce în teatru legenda arthuriană, odată cu *Les Chevaliers de la Table ronde* (1937). După război, capodopere şi filme, mai mult sau mai puţin denaturate de viziunile deformate ale Evul Mediu răspândite în rândul publicului de producţia cinematografică, au dat opere spectaculoase, precum filmele hollywoodiene *Knights of the Round Table* (Cavalerii Mesei rotunde) al lui Richard Thorpe, din 1953, sau *Camelot*, comedie muzicală a lui Joshua Logan, din 1967. Marile opere sunt, însă, *Lancelot du Lac* de Bresson (1974), *Perceval le Gallois* a lui Éric Rohmer (1978) şi *Excalibur* a lui John Boorman (1981). În celebrul său film *Indiana Jones şi ultima cruciadă* (1989), Steven Spielberg îl trimite pe Harrison Ford în căutarea Graalului. Parodia, deci, şi ea semn al popularităţii, face să se râdă de Arthur atât în faimosul *Monty Python and the Holy Grail* (1975), cât şi în *A Connecticut Yankee in the King Arthur's Court* de Tay Garnett (1949), cu Bing Crosby. Să credem, oare, că un nou avatar al eroului Arthur îi va da acestuia chipul lui George W. Bush? De curând, producătorul hollywoodian ultra-conservator, Jerry Bruckheimer, a dotat cu un buget fastuos filmul de mare spectacol al lui Antoine Fuqua, *Le Roi Arthur* (2004), în care îi prezintă pe Arthur, Guinevere şi pe cavalerii Mesei rotunde ca pe eroii unei Anglii decise să lupte contra saxonilor după încheierea ocupaţiei romane, pentru a permite ţării să urmeze calea progresului. El afirmă: „Există o rezonanţă ce se

stabileşte între Arthur din momentul în care Roma ocupa Marea Britanie şi în care această ţară s-a eliberat de romani, pentru a-şi îndeplini misiunea civilizatoare şi pentru a se bate împotriva barbariei, şi situaţia din Afganistan şi din Irak." Aşadar, Arthur nu încetează să ne surprindă.

ILUSTRAŢIE

Arthur prezentat ca barbar hibrid, om, animal, element vegetal, în filmul parodic Sacré Graal (Monty Pithon and the Holly Grail) *de Terry Jones şi Terry Gilliam, 1975 (Marea Britanie), cu Graham Chapman în rolul lui Arthur*.

ILUSTRAŢIE

Saint Denis, corul şi transeptul de nord. Bazilica Saint-Denis era, la fondare şi în secolele următoare, biserica abaţială a unei puternice mânăstiri şi nu a devenit catedrală decât după crearea recentă (1966) a noii episcopii Saint-Denis. Înălţată de Sfânta Geneviève şi reconstruită, în secolul al VII-lea, de regele Dagobert, apoi reconstruită, a treia oară, sub Pepin cel Scurt şi sub Carol cel Mare, care a consacrat-o în 775, ea a devenit necropola regilor Franţei. În secolul al XII-lea, abatele Suger, principalul consilier al regilor Ludovic al VI-lea şi Ludovic al VII-lea, a reconstruit-o după un stil nou, care a fost numit, mai târziu, artă gotică. Astfel, Saint-Denis este considerată strămoşul arhitectural şi ideologic al catedralelor gotice. Ea străluceşte prin invazia de lumină şi prin înălţimea bolţilor şi a ferestrelor sale, care au făcut ca

marile catedrale gotice să fie comparate cu tratatele scolastice.

Catedrala

Monumentele „miraculoase" ale Evului Mediu care au lăsat în imaginarul european o imagine mitică sunt, în esenţă, catedrala şi cetatea.

Catedrala este o referinţă la primul dintre ordinele societăţii

indo-europene medievale, preoţii; fortăreaţa este o referinţă la al doilea dintre aceste ordine, războinicii. La acestea, am putea adăuga o construcţie sau mai curând un ansamblu de construcţii ce reprezintă funcţia productivă a celui de-al teilea ordin, care ar fi oraşul. Dar, cu toate că oraşul medieval prezintă o mare originalitate în raport cu oraşul antic şi, mai târziu, cu oraşul industrial şi postindustrial, el nu pare să aibă o identitate specifică suficientă pentru a figura printre minunile prezentate în această lucrare. Cu toate acestea, să nu uităm că, din perspectiva marii majorităţi a bărbaţilor şi a femeilor din Evul Mediu, oraşul este miraculos şi frumos.

Termenul de catedrală apare, în Evul Mediu, mai întâi sub formă de epitet: biserica catedrală şi nu devine substantiv decât în secolul al XVII-lea, sub această formă substantivală, ea cunoscând un extraordinar succes, atât în domeniul vocabularului, cât şi în lumea ideologiei. Catedrală vine din latinescul *cathedra*, amvon, un fel de tron rezervat episcopului, tron episcopal ce devine, de altfel, unul dintre elementele esenţiale ale interiorului catedralei. Catedrala este, deci, esenţialmente – ceea ce i-a şi asigurat succesul – biserica episcopului. Se poate remarca faptul că bisericile catedrale au fost desemnate, în limbile europene, prin cuvinte ce decurg din două cuvinte latineşti şi nu din unul singur. Aşadar, în Anglia, în Spania, în Franţa, cuvântul folosit a fost *catedrală*, provenit din numele amvonului episcopal. În Germania şi în Italia, însă, catedrala a fost desemnată printr-un cuvânt care semnifică în realitate casa, *domus*, ceea ce a dat *Dom*, iar, în italiană, *duomo*. Mai mult decât catedrală episcopală, această catedrală este, aşadar, mai degrabă casa lui Dumnezeu, decât a episcopului.

Dimensiunile catedralei vor fi cele ce-i vor asigura prestigiul excepţional. Atât pentru că ea este biserica cea mai importantă din fiecare dioceză, cât şi pentru că este capul tuturor bisericilor, cu alte cuvinte, atât pentru necesitatea de a primi credincioşi, cât şi pentru necesitatea de a-şi impune, vizual, prestigiul, catedrala este impresionantă prin dimensiunile sale. Forţa imaginii sale se exprimă prin aspectul său exterior puternic, ca şi prin aspectul interior grandios. În acest sens, catedrala este cea mai bună expresie arhitecturală a uniunii intime a interiorului şi a exteriorului, situată în centrul spiritualităţii şi al sensibilităţii Evului Mediu. Imaginea

impresionantă a catedralei şi-a găsit o nouă confirmare în secolul al XX-lea, odată cu practica fotografiei aeriene. Văzută de aproape, de departe, din exterior, din interior sau din cer, catedrala este, încă şi azi, o construcţie în afara normelor. În ciuda simbolisticii pe care şi-au asumat-o, zgârie-norii, care sunt singurele clădiri ce pot rivaliza cu catedralele prin dimensiunile lor, în particular prin înălţime, nu au, în mod evident, spiritualitatea acestora, permanent vizibilă chiar şi pentru necredincioşi sau pentru membrii unei alte comunităţi religioase şi culturale, necreştine.

Catedrala este, apoi, un edificiu de largă respiraţie istorică. Apărută în secolul al IV-lea, ea trăieşte şi astăzi o viaţă dublă, cea a funcţiunii sale ca biserică, teatru al unui cult care continuă, şi cea a trăirii sale mitice, în imaginar. Catedrala pare eternă şi, totuşi, puţine construcţii au fost supuse atâtor schimbări ale evoluţiei istorice. Aşadar, catedrala se naşte, în secolul al IV-lea, odată cu recunoaşterea creştinismului ca religie admisă, apoi oficială a Imperiului Roman şi cu promovarea episcopului printre marile personaje dotate cu putere şi prestigiu.

Catedrala din Evul Mediu timpuriu, mai precis până în jurul anului o mie, nu e doar biserica mare care a păstrat acest nume, ci un oraş în oraş, un ansamblu de construcţii care a fost numit „grup episcopal" sau „grup catedral". Acest grup cuprindea, în general, două biserici, un baptisteriu, un palat episcopal, o casă a clerului, un spital principal şi o şcoală. Mai târziu, a doua biserică a dispărut, baptisteriul a fost integrat în biserică, sub forma mai modestă a cristelniţei, casa clerului a devenit împrejmuirea de chilii ale canonicilor, spitalele şi-au dobândit independenţa şi au fost concurate de alte spitale, care se înmulţesc, începând din secolele al XII-lea şi al XIII-lea, în vreme ce şcolile s-au desprins complet de catedrală. În ceea ce priveşte catedrala, perioada carolingiană a fost marcată de invadarea spaţiului său de către canonici – în exterior, a apărut împrejmuirea de chilii ale canonicilor, iar, în interior, s-a construit un cor cu strane, care le era rezervat -, ceea ce, în general, a instituit o ruptură între prezenţa fidelilor şi cea a clerului. Corul a fost ascuns vederii credincioşilor, oficiantul, în loc să rostească mesa cu faţa la ei, le-a întors spatele, iar catedrala n-a mai reuşit decât cu greu să joace un rol de unificare

culturală şi liturgică între episcop, canonici, cler şi mulţimea credincioşilor.

Evoluţia bisericilor şi în particular a catedralelor s-a datorat şi condiţiilor generale ale evoluţiei istorice. În această evoluţie, putem deosebi două mari curente. Unul se leagă de înflorirea demografică. Populaţia occidentului s-a dublat probabil între anul o mie şi secolul al XIII-lea. Pe de altă parte, spaţiul deschis fidelilor în catedrală devine şi un spaţiu colectiv mai mult sau mai puţin profan, un loc de întâlnire şi de sociabilitate, care face din catedrale un fel de forumuri interioare, într-o epocă în care urbanizarea, de care catedralele sunt strâns legate, a cunoscut o mare înflorire. Gândesc, totuşi, că al doilea curent istoric a fost, de fapt, cel care a schimbat cel mai mult dimensiunile şi aspectul catedralelor; îl putem numi moda arhitecturală. În raport cu susţinătorii funcţionalităţii ca principal motor al evoluţiei istorice, se cuvine să subliniem importanţa modei, foarte sensibilă începând cu secolele al XI-lea – al XII-lea. În particular trecerea de la stilul romanic la cel gotic s-a făcut sub impulsul unei schimbări de gust. Or goticul aducea catedralelor posibilitatea de a realiza mai bine caracteristicile originale care le erau proprii încă din secolul al IV-lea.

Triumf al înălţimii, triumf al luminii care punea în valoare marile spaţii interioare, dezvoltare a turnurilor şi a turlelor-săgeată, care subliniau primatul înaltului asupra lumii de jos, avânt al elevaţiei care caracterizează spiritualitatea medievală, goticul a oferit toate acestea catedralelor. Astfel, în locul unei pretinse continuităţi între romanic şi gotic, Roland Recht a pus în valoare caracterul de ruptură absolut nouă a arhitecturii gotice: „Ea oferă prima ruptură radicală cu Antichitatea romană şi cu epoca paleocreştină, spre deosebire de arhitectura romanică, ce continuă această tradiţie. Această ruptură se sprijină pe inovaţii tehnice – inventarea încrucişării ogivelor care susţin bolta, cea a arcurilor butante şi elaborarea cadrelor de piatră şi a zidului subţire – care au permis, treptat, construcţii din ce în ce mai înalte, din ce în ce mai uşoare şi din ce în ce mai luminoase. Dar aceasta nu e totul. Arhitectura gotică a favorizat şi o îmbogăţire tot mai mare a modenaturii, care răspundea unei raţionalităţi din ce în ce mai hotărâte, punând de acord fiecare element de susţinere cu o funcţie determinată. Această îmbogăţire a conferit corpului construcţiei o

asemenea plasticitate, încât umbra şi lumina vin să angajeze aici un dialog de o mare intensitate dramatică. Ceea ce conduce la o accentuare a efectelor vizuale, accentuare care însoţeşte o preocupare din ce în ce mai pronunţată a Bisericii de a privilegia Încarnarea[17]."

Întâlnirea între gotic şi catedrală s-a făcut şi sub influenţa unor fenomene istorice, al căror impact durează şi azi. Primul a fost revalorizarea funcţiei episcopale, odată cu reforma gregoriană, care, în a doua jumătate a secolului al XII-lea, a sustras Biserica de sub monopolul feudalităţii laice. Al doilea, este rolul sporit al regelui în construcţia catedralelor. Construcţia unei catedrale era supusă unei autorizaţii regale, ceea ce face că regii îşi exercitau mai îndeaproape această prerogativă, în funcţie de atenţia pe care o acordau, de pe la sfârşitul secolului al XII-lea, construcţiei a ceea ce s-a numit statul modern. Astfel, catedralele s-au aflat într-un strâns raport cu statele şi naţiunile pe cale de a se naşte. Monument al unui oraş, catedrala devine monument al unui stat. În plus, goticul a întărit, prin structura catedralelor, aspectul raţional. Marele istoric al artei american, Erwin Panofsky, a subliniat paralelismul între goticul catedralelor şi gândirea scolastică. Catedralele rămân, până astăzi, expresia majoră a uneia dintre caracteristicile spiritului european, şi anume îmbinarea dintre credinţă şi raţiune. Mai trebuie adăugat că această perioadă a fost şi cea a unei mari îmbogăţiri a creştinătăţii, datorată în special progresului agriculturii şi comercializării surplusului agricol. Lăudând Chartres, Péguy afirma pe bună dreptate despre catedrală: „Este jerba de grâu eternă." Iar istoricul artei american, Hanry Kraus, desfiinţând sistematic acea ficţiune, conform căreia darurile în materiale şi în muncă ale fidelilor din Evul Mediu ar fi permis înălţarea fără bani a catedralelor, a arătat că, şi citäm formularea sa, „*gold was the mortar*" (aurul a fost mortarul).

Goticul a mai permis catedralelor şi să prezinte mai bine elemente arhitecturale de o înaltă semnificaţie. Astfel s-a întâmplat cu portalul şi în special cu portalul faţadei occidentale. Pridvor de primire, portalul catedralelor, a cărui primă materializare a reprezentat-o, în secolul al XII-lea, pridvorul Gloriei, de la catedrala

---

[17] Vezi lecţia inaugurală la Collège de France

Sfântul Iacob de Compostella, a întărit funcţia salvatoare a catedralelor, evocând declaraţia evanghelică a lui Hristos – *Ego sum janua*, „Eu sunt poarta", ceea ce înseamnă că accesul la cer trece prin devoţiunea faţă de persoana sa. Se sublinia, astfel, caracterul eschatologic al catedralei, ce se regăsea şi într-un element care, cu excepţia catedralei din Chartres, a dispărut, din păcate, din cauza ignoranţei clerului postmedieval, şi anume labirintul. Pe de altă parte, portalurile au permis externalizarea completă a sculpturilor. Aceasta a permis înfăţişarea spre admirarea fidelilor şi spre edificarea acestora atât a imaginii regilor Iudeei şi ai Israelului – asimilată, cu uşurinţă, la Notre-Dame din Paris, imaginii regilor Franţei, ale căror capete tăiate la Revoluţie au fost regăsite, în 1977, într-un imobil parizian -, cât şi imaginea istoriei, aşa cum o oferea creştinismul, Judecata de Apoi, sfârşitul timpurilor istorice.

Acest aspect fiind unul dintre cele mai dezbătute în ultima perioadă, se cuvine acum să evocăm problema culorilor în catedrale. Titlul unui excelent eseu al lui Alain Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes*, subliniază anacronismul aspectului exterior, dar şi interior al catedralelor de azi. Cu toate acestea, partizanii frenetici ai întoarcerii la culori nu trebuie să uite, atunci când elaborează „sunete şi lumini" uneori contestabile, că, în afară de culorile sculpturilor şi ale tapiseriilor, catedralele aduceau şi forţa luminii albe divine, către care se deschideau larg.

Marele moment al catedralelor gotice a fost perioada 1130-1280, definită de Georges Duby, în opera sa majoră, *Le Temps des cathédrales*, după care a turnat un frumos film televizat, perioadă în timpul căreia, conform propriilor cuvinte, „orizonturile civilizaţiei europene s-au modificat profund". Aşadar, această perioadă a fost marcată de o emulaţie extraordinară în edificarea unor catedrale tot mai mari, tot mai înalte. Este ceea ce Jean Gimpel a numit „spiritul record al lumii". Catedralele au reprezentat, în Evul Mediu, exemplul a ceea ce va fi, în secolul al XX-lea, „spiritul record al lumii" în construcţia zgârie-norilor. Cea mai mare catedrală a fost Amiens, cu o suprafaţă de 7700 m2, construită între 1220 şi 1269. Construită începând din 1163, Notre-Dame de Paris are o înălţime a bolţilor de 35 de metri, Notre-Dame de Chartres, ridicată începând cu 1195, are 36,5

metri, Notre-Dame de Reims atinge 38 de metri, în 1212, iar Notre-Dame de Amiens, 42 de metri, în 1221. Aceste excese au condus la catastrofe. Bolţile catedralei de la Troyes s-au prăbuşit, în 1228. Turla catedralei din Sens s-a prăbuşit, în 1267, şi, catastrofă devenită simbolică, în 1284, corul catedralei din Beauvais, ridicat până la înălţimea record de 48 de metri, s-a prăbuşit, la rândul său.

În această perioadă, elanul de edificare a catedralelor gotice a fost deosebit de activ în Franţa, mai precis în Ile-de-France, într-atât, încât această artă a fost numită, uneori, „artă franceză". Unele dintre marile catedrale franceze au servit, într-adevăr, drept model pentru catedralele Franţei de sud sau ale altor regiuni europene. După incendiul din 1174, catedrala din Canterbury s-a inspirat după cea din Sens; începând din 1220, catedrala din Burgos a imitat-o pe cea din Bourges, cu cinci nave; iar catedrala din Köln a folosit drept model, după 1248, pe cele din Amiens şi Beauvais. Ba chiar, la Narbonne, papa Clement al IV-lea, fost arhiepiscop al oraşului, exprimă public, în 1268, dorinţa ca viitoarea catedrală „să imite" catedralele septentrionale din regatul Franţei. Esenţial este, însă, faptul că, în scurtă vreme, catedralele înfloresc întreaga Europă. Dacă, în Scandinavia, Lund păstrează, în continuare, modelul catedralei romanice suedeze, construite în secolul al XII-lea, în schimb, în Danemarca, catedrala Roskilde, trecând de la romanic la gotic, devine un fel de catedrală naţională, la fel ca şi în Praga secolului al XIV-lea, în vremea împăratului Carol al IV-lea, ajutat de un meşter francez, sau precum Gniezno, reconstruită în secolul al XIV în stil gotic, în chip de catedrală naţională poloneză, în vreme ce, în Spania de sud, creştinii spanioli anexează catedralei din Sevilla admirabilul turn musulman de la Giralda.

Criza secolului al XIV-lea, care epuizează mult sursele de finanţare ale catedralelor, lasă pe teritoriul Europei catedrale neterminate, care întruchipează neîmplinirea unor mari vise şi care nu sunt altceva decât ruinele nostalgiei. Este cazul catedralei din Narbonne, al catedralei din Sienna, al catedralei din Milano. La mijlocul secolului al XIV-lea, când milanezii se hotărăsc să finalizeze construcţia, aceasta din urmă a fost obiectul unei ample dezbateri, în care s-au confruntat, în calitate de tehnicieni constructori de catedrale,

pe de o parte, zidarii lombarzi cu meşterii francezi, pe de cealaltă, meşteşugul cu ştiinţa matematică. Altfel spus, tradiţia artizanală cu ştiinţa universitară. Catedrala din Milano va rămâne neterminată până în secolul al XIX-lea, dar dezbaterea a rămas exemplară pentru problemele ridicate de aceste monumente fără pereche care sunt catedralele[18].

Înainte de a urmări evoluţia catedralelor după secolul al XV-lea, se cuvine să semnalăm că termenul de catedrală a devenit, astăzi, un nume comun, ce desemnează o construcţie de o grandoare şi de o influenţă excepţionale. Astfel, termenul a fost aplicat mai cu seamă anumitor construcţii ale gândirii şi ale artei literare medievale. Edwin Panowsky a văzut în *Summa theologiae* a lui Toma din Aquino o catedrală scolastică, iar Georges Duby a considerat *Divina Commedia* a lui Dante „o catedrală, ultima".

Dacă, în secolul al XVI-lea, catedralele nu mai cunosc noi construcţii şi sunt afectate de vandalismul protestant, modelul gotic supravieţuieşte, totuşi. Astfel, catedrala din Orléans, distrusă de protestanţi, în 1588, a fost reconstruită în stil gotic. Pe de altă parte, conciliul din Trento a iniţiat o mişcare menită să restaureze prezenţa laicilor în întreaga catedrală şi să abolească remanierile şi construcţiile exterioare care-i împinseseră pe credincioşi în spatele naosului. Catedrala Contrareformei tinde să exprime, spaţial şi structural, fosta mare caracteristică socială şi simbolică a monumentului, loc de devoţiune şi de emoţie pentru toţi, de la episcop şi până la ultimul dintre credincioşi. Astfel, până la începutul secolului al XIX-lea, au fost distruse galeriile separatoare, cu excepţia celor de la Auch şi de la Albi. Am amintit deja că secolul al XVIII-lea a fost o perioadă de încercări pentru catedrale, din cauza indiferenţei episcopilor şi a canonicilor „raţionalişti" faţă de imaginarul acestor monumente. O spoială de var alb a acoperit atunci culorile, vitraliile multicolore au fost înlocuite cu plăci de sticlă mată, labirintul a fost distrus. Totuşi, perioada celor mai mari încercări pentru catedrale a fost aceea a Revoluţiei. Acestea au devenit ţinta revoluţionarilor, din cauza raporturilor pe care le

---

[18] J.S. Ackerman, „*Ars sine scientia nihil est*. Gothic Theory of Architecture and the Cathedral of Milan", în *Art Bulletin*, 31, 1949

avuseseră cu regalitatea, a bogăţiei de relicve pe care le acumulaseră şi a distrugerii legăturii dintre credinţă şi raţiune. Catedrala a devenit un templu al Raţiunii, ca la Paris, sau al Naturii, ca la Strasbourg. Cu toate acestea, cu foarte rare excepţii, nu au existat catedrale distruse.

Revoluţia franceză a reluat principiul aplicat de Constantin, în secolul al IV-lea, al coincidenţei între circumscripţiile administrative şi diviziunile ecleziastice. Diocezele au fost aliniate la noile departamente. Numărul catedralelor a fost redus la 83. Napoleon a redus diocezele la 52, ceea ce îi permitea să-i supravegheze mai bine pe episcopii din care voia să facă înalţi funcţionari, subordonaţi lui, lui care spunea „generalii mei, prefecţii mei, episcopiii mei".

Încă de la sfârşitul Revoluţiei, Restauraţia a restabilit cele 83 de episcopii, catedrala fiind angajată într-un nou elan simbolic. Ea a devenit, astfel, unul dintre marile mituri romantice, iar Chateaubriand a fost cel care i-a cântat slava, făcând să reînvie, în special în structura catedralelor, lemnul primitiv, ce conferă catedralei origina sacră a pădurilor Galiei, în detrimentul pietrei. Metafora romantică a catedralei ca pădure va persista de aci înainte. Beaudelaie va exclama: „Păduri imense, voi mă înspăimântaţi ca nişte catedrale."

Marele moment al reînvierii catedralelor este legat de romanul lui Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. Sfârşitul secolului al XIX-lea prilejuieşte înflorirea mitului catedralelor, în particular în Franţa, sub influenţa romantismului. Verlaine îşi ia, astfel, zborul:

Călăuzit de nebunia unică a crucii
Pe aripile tale de piatră, o, nebună catedrală.[19]

În lucrarea sa, *Catedrala,* din 1898, inspirată de Ruskin, Huysmans înalţă o catedrală simbolistă. Iar, după Constable şi Friederich, care pictaseră catedrale romantice, Monet îşi pictează catedralele sale impresioniste, Notre-Dame de Rouen în miile de lumini şi de culori ale unei zile întregi, în vreme ce Claude Debussy evocă, în muzică, *La Cathédrale engloutie.*

Între timp, secolul al XIX-lea asistă la felul în care alte două

[19] In această carte, toate traducerile din literatură aparţin traducătorului.

curente au completat prestigiul catedralei. În Germania, romantismul stabileşte legături din ce în ce mai strânse între tradiţia germanică, puterea politică şi arta gotică a catedralelor. Desăvârşirea acestor legături a fost reprezentată de încheierea lucrărilor la catedrala din Köln, începând din 1824 şi până în 1880, când ea va fi inaugurată solemn, de împăratul Wilhelm al II-lea. Cealaltă mişcare esenţială se petrece în sânul noii pasiuni pentru istorie şi al efortului pentru învierea integrală a trecutului sau, cum spune Michelet, pentru munca de restaurare „ştiinţifică" a catedralelor. Întruchiparea acestei stări de spirit şi a acestei practici o reprezintă restaurarea catedralei Notre-Dame de Paris, pregătită de un arhitect precursor, Vitet, care, în a sa *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (1847), insistă, cu privire la catedralele gotice, asupra „raporturilor ce unesc origina şi progresele noii arhitecturi de revoluţia socială a secolului al XII-lea". Marele restaurator al catedralei Notre-Dame de Paris, Viollet-le-Duc, reia această concepţie, scriind, în 1856, în al său *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*: „La sfârşitul secolului al XII-lea, înălţarea unei catedrale era o necesitate, deoarece reprezenta un protest răsunător împotriva feudalităţii." În plus, Viollet-le-Duc mai afirmă: „Catedralele din secolele al XII-lea şi al XIII-lea sunt, din punctul meu de vedere, simbolul naţionalităţii franceze şi cea mai puternică tentativă către unitate."

Pentru secolul al XIX-lea, secol pasionat de istorie, înfierbântat de naţionalism şi clocotind de spirit democratic, catedrala este un monument grandios. Conflictele de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea, în jurul chestiunii laicităţii, se regăsesc şi în atitudinile marilor scriitori şi artişti ai epocii faţă de catedrale. Dacă marele sculptor Rodin declara, în cartea sa, *Les Cathédrales de France* (1914), „catedrala este sinteza ţării, întreaga noastră Franţă se regăseşte în catedrale", considerându-le, deci, eterne, în schimb, Marcel Proust, aflat „în căutarea timpului pierdut", vedea cum şi catedralele se pierd. Ceea ce explică articolul său disperat, din 1 august 1904, „La Mort des cathédrales".

Departe de a asista la dispariţia lor, secolul al XX-lea a putut fi definit ca o perioadă nu de decădere, ci de reînviere a catedralelor. S-a stabilit un echilibru între catedrala ca loc de cult al fidelilor şi catedrala

ca loc al emoţiei turiştilor vizitatori. Un mare succes teatral ilustrează această permanenţă a catedralei ca loc mistic, excepţional. Arhiepiscopul de Canterbury, Tomas Becket, fusese asasinat, în 1170, în catedrala sa, la îndemnul regelui Angliei, Henric al II-lea. Or, în 1935, marele poet englez de origine americană, T.S. Eliot, a făcut din aceasta subiectul piesei sale, *Murder in the Cathedral* (Crimă în catedrală), care a triumfat în lumea teatrului din întreg occidentul.

Conciliul Vatican II a dat catedralei o definiţie echilibrată, care o îmbogăţeşte cu un nou prestigiu şi cu noi semnificaţii. Ea a devenit, după expresia lui André Vauchez, preluată de la Pierre Nora, un „loc al memoriei" şi, după Roland Recht, din perspectiva unei relaţionări a credinţei şi a vizibilului, un „sistem vizual". Catedrala rămâne, aşadar, un loc fermecat şi fermecător.

ILUSTRAŢIE

Două imagini ale lui Carol cel Mare în mitologia naţională a secolului al XV-lea.

Sus: Carol cel Mare ca rege al Franţei (cu mantie anacronică, cu flori de crin, cu sceptru şi coroană) trimite soli în întreg imperiul. Este vorba de celebrii missi dominici*, trimişi ai domnului, instrumente ale unui efort de unificare a imperiului în jurul unei puteri centrale.*

Jos: Carol cel Mare este încoronat de papa Leon al III-lea, în catedrala Sfântu Petru din Roma, în 800. Voită sau impusă, aceasta este ambiţia reîntoarcerii la măreţia antică. Miniatură dintr-un manuscris al Marilor Cronici ale Franţei*, 1450, Châteauroux, biblioteca municipală.*

Carol cel Mare

Carol cel Mare este un personaj istoric, mare martor al istoriei şi al imaginarului medieval, transformat tot mai mult şi încă din timpul vieţii sale în personaj mitic.

Caracteristicile personajului (742-814) şi ale domniei (771-814) care contribuie la evoluţia imaginii lui Carol cel Mare înspre aceea a unui erou mitic sunt ascensiunea sa la putere, războaiele şi cuceririle sale, dobândirea coroanei imperiale, importanţa instituţiilor şi a textelor create pentru întregul său imperiu şi răsunetul inovaţiilor

de ordin cultural rămase în istorie sub eticheta de „renaştere carolingiană".

Carol este, mai înainte de toate, moştenitorul unei noi dinastii a francilor, care, la fel ca şi tatăl său, Pepin cel Scurt, şi ca fratele său mai mare Carloman, mort prematur, în 771, a primit, lucru inedit pentru franci, oncţiunea sacră, şi încă de două ori, a doua oară, în 754, ritualul fiind săvârşit de însuşi papa Ştefan al II-lea.

Carol cel Mare este, apoi, un războinic, ceea ce-i caracterizează pe majoritatea eroilor Evului Mediu; el uimeşte popoarele vremii sale prin numărul şi prin importanţa campaniilor sale militare, prin victoriile şi cuceririle sale. Principalii săi duşmani sunt populaţiile germanice, desemnate prin cuvântul Saxoni, faţă de care a demonstrat o mare cruzime, în special prin executarea a numeroşi prizonieri, ceea ce i-a înfiorat chiar şi pe cei mai mari admiratori dintre contemporanii săi. Tot către est, el i-a învins şi i-a supus pe bavarezi, pe avari, iar, în Italia, pe lombarzi, ceea ce l-a făcut să joace rolul de protector al papalităţii. La marginea acestui mare regat, el a stabilit regiuni-tampon, frontiere ne-liniare, care s-au numit, în limba germanică, „*Mark*" şi „*marches*", în limba francilor. Mărcile principale au fost edificate împotriva scandinavilor, a slavilor, a bretonilor şi a populaţiilor din nordul Spaniei. Pentru prima dată de la sfârşitul secolul al V-lea, în Occident, Carol cel Mare a primit coroana imperială la Roma, din chiar mâinile papei Leon al III-lea, de Crăciun, în anul 800, în bazilica Sfântul Petru şi nu în biserica-catedrală a papilor episcopi ai Romei, Sfântul-Ioan-de-Laterano. Astfel s-a instituit o situaţie care, pe toată durata Evului Mediu, a distorsionat imaginea lui Carol cel Mare. La fel ca şi Arthur, Carol cel Mare este, în esenţă, un rege, rege al francilor, dar această titulatură imperială, însoţită de ritul special al încoronării la Roma, a făcut din el un personaj aparte, tentat să-şi afirme superioritatea în raport cu ceilalţi regi creştini, folosindu-se de prestigiul reîntoarcerii la Antichitate şi la Imperiul Roman. Această ambiguitate între statutul regal şi statutul imperial a constituit puterea şi, totodată, slăbiciunea sa. Dacă ea îi permite lui Carol cel Mare şi, într-o mai mică măsură, altor împăraţi ai Evului Mediu să se afirme în raport cu ceilalţi regi, tot ea i-a îndepărtat de acest statut regal, care era forma cea mai specifică şi cea mai înaltă a puterii politice în Evul

Mediu. Jocul între funcţia regală şi funcţia imperială a fost, de asemenea, unul dintre motivele principale ale caracterului efemer al construcţiei carolingiene, căci evoluţia Europei s-a îndreptat înspre constituirea mai degrabă a unor naţiuni şi mai puţin spre funcţionarea unui imperiu. Sub egida lui Carol cel Mare, împăraţii au fost siliţi să creeze o entitate politică eclectică, Sfântul Imperiu romano-germanic, afirmând atât importanţa caracterului germanic, cât şi prestigiul încoronării romane.

Până de curând, mitul lui Carol cel Mare s-a exercitat mai cu seamă în interiorul naţiunilor moştenitoare ale imperiului său. Personajul contemporan al lui Carol cel Mare a căpătat un aspect mitic în trei domenii. Cel al spaţiului, dată fiind întinderea extraordinară a imperiului său; cel al instituţiilor, în particular prin instaurarea unor legi valabile în tot imperiul, capitulariile, şi prin crearea unor reprezentanţi itineranţi ai suveranului, *missi dominici*; în sfârşit, cel al culturii, un element secundar, cel al creării unor şcoli pentru viitorii călugări şi pentru fiii aristocraţiei, domeniu ce avea să dobândească, mult mai târziu, o importanţă de-a dreptul mitică. Carol a primit abia după moarte, dar destul de repede, în secolul al IX-lea, apelativul de *mare* – *magnus* – care, asociat numelui său, îl va transforma pe veci în Carol cel Mare. *Viaţa* personajului, redactată, pe la 840, de Eginhard, un aristocrat franc care l-a cunoscut bine, mai cu seamă în ultimii săi ani, se situează tocmai în acest interval dintre isotrie şi mit. Eginhard tinde să dea personajului său o imagine realistă, dar este tentat să o manipuleze în primul rând în funcţie de opera literară pe care o imită, *Viaţa celor doisprezece Cezari,* a romanului Suetoniu, şi, apoi, de patriotismul franc pe care îl împărtăşeşte. Fidel modelului său antic, Eginhard a trasat un portret psihic al lui Carol cel Mare, care se va regăsi, mai apoi, şi în imaginea sa mitică. Carol cel Mare este impresionant şi va deveni din ce în ce mai impresionant, în primul rând prin fizicul său. Împăratul arăta bine, avea aproape doi metri, „cu creştetul rotund, cu ochii mari şi vii, cu nasul puţin peste mărimea medie, cu părul alb şi frumos, cu faţa senină şi veselă". Dar, după Eginhard, are gâtul prea gros şi scurt, burta prea mare şi o voce prea slabă. Din acest portret, nu va rămâne decât impresia de colos, pe care o vor confirma exhumările cadavrului său.

Conform excelentei analize a lui Claudio Leonardi, *Viaţa* lui Eginhard permite înţelegerea faptului că, încă de la început, şi chiar dacă identitatea lui Carol este germanică, el rămâne, totuşi, în pofida încercării de a-şi însuşi tradiţia romană, „un rege franc din cap până-n picioare” , după formula lui Vinay. Ca toţi eroii, şi în special cei din Evul Mediu, Carol cel Mare se identifică, pe de-o parte, cu anumite locuri şi, pe de altă parte, cu mormântul său, câtă vreme cultul eroilor Evului Mediu, sfinţi şi regi, se dezvoltă, în general, pornind de la mormântul lor şi în jurul acestuia. Unul dintre locurile lui Carol cel Mare este, astfel, după încoronarea din anul 800, în primul rând Roma. Al doilea loc apoi, mai cu seamă din momentul în care acest erou itinerant, după mai multe sejururi în Saxa cucerită, în particular la Paderborn, încearcă să se instaleze într-o posibilă capitală, este Aix-la-Chapelle, asupra căreia s-a oprit alegerea sa. Aix-la-Chapelle este marele şantier din timpul vieţii lui Carol cel Mare, destinat să-i impună imaginea şi să servească mitului său după moarte. Marea sală de ceremonie şi marea capelă octogonală sunt situate la cele două capete a două lungi galerii, care încercuiesc palatul regal şi imperial, în dubla sa funcţiune – familială şi guvernamentală. Aix-la-Chapelle este, astfel, singura capitală a unui erou medieval. Dar această capitală decade rapid. Ea nu mai este principalul sediu imperial, nu mai serveşte decât la încoronarea noilor împăraţi în calitate de regi ai Germaniei, această funcţiune încetând şi ea, la începutul secolului al XVI-lea. După încoronarea lui Carol Quintul, în 1520, şi a lui Ferdinand I, în 1530, Frankfurt a înlocuit Aix-la-Chapelle în această funcţiune, deşi, încetul cu încetul, oraşul a renăscut, ceva mai târziu. Cât despre avatarurile mormântului lui Carol cel Mare, acestea au fost relatate în frumoasa carte a lui Olaf B. Rader, *Grab und Herrschaft* (Mormânt şi dominaţie, 2003), în vreme ce fascinaţia cadavrului lui Carol cel Mare a fost atât de mare şi a părut a conferi un asemenea plus de putere exhumatorului, încât au loc mai multe deschideri ale mormântului, poate în anul 1000, cu certitudine în 1165 şi de mai multe ori în secolul al XX-lea, ultima în 1998. Cu siguranţă, exhumarea din anul 1000, făcută din ordinul împăratului Otto al III-lea, preocupat să afişeze solemn patronajul lui Carol cel Mare faţă de dinastia ottoniană, nu s-a petrecut aşa cum a fost istorisită de cronicarul Novalese, în jurul

anului 1030:

Am intrat şi ne-am prezentat în faţa lui Carol, care nu era întins, cum este obiceiul pentru trupurile morţilor, ci era aşezat, ca şi cum ar fi fost viu, într-un jilţ. Era încoronat cu o coroană de aur. Îşi ţinea sceptrul în mâini, pe care mănuşile mulate erau străpunse de unghiile care-i crescuseră. Deasupra, se afla un baldachin de piatră şi de marmură, pe care a trebuit să-l zdrobim parţial pentru a trece.

Atunci când am intrat, mirosul era foarte puternic. Am îngenunchiat şi i-am adus slavă. Neîntârziat, împăratul Otto i-a pus veşminte albe, i-a tăiat unghiile şi a aranjat ceea ce era în dezordine în jurul lui. Procesul de descompunere nu-i afectase membrele, dar, cum vârful nasului lipsea, împăratul l-a acoperit imediat cu o foiţă de aur. El luă un dinte din gură, apoi puse să se refacă baldachinul şi plecă.

Dacă este posibil ca deschiderea mormântului să fi avut loc, într-adevăr, ceea ce ar corespunde perfect gusturilor mitice ale lui Otto al III-lea şi sensibilităţii anului o mie, este, în schimb, cert că trupul fără viaţă a lui Carol cel Mare nu era aşezat în mormântul său[20]. Acest rit nu ar fi putut fi niciodată acceptat de Biserică, iar această ficţiune nu face decât să pună în valoare importanţa, pentru eroii regali, a obiectelor regale, *regalia*. Spadei – cea a lui Carol cel Mare este Joyeuse – i se adaugă coroana şi, în cazul acesta, tronul. Dar, deşi cadavrul lui Carol cel Mare este solicitat pentru a întări prestigiul imaginii eroului, moartea, scheletul sunt, înainte de orice, dovada mortalităţii înseşi a eroilor. Lecţia exhumării lui Carol cel Mare este dovada, prin intermediul scheletului, că un erou regal trebuie, ca toţi ceilalţi oameni, să aştepte trâmbiţele învierii, la sfârşitului veacurilor. De altfel, ca şi pentru Arthur, odată cu Carol cel Mare regăsim o altă caracteristică a eroilor regali: ei îşi au slăbiciunile lor; nu sunt nişte

---

[20] Frapat de imaginea romantică oferită de acest cadavru imperial aşezat, Chateaubriand a reluat această descriere în *Mémoires d'outre-tombe* (editura Maurice Levaillant, 1948, t.I, p.316-317). El fixează această descoperire a cadavrului aşezat pe un tron cu prilejul unei exhumări care ar fi avut loc pe la 1450, dar pe care el a inventat-o.

sfinţi. Curând după moartea sa, s-a vorbit despre păcatul lui Carol cel Mare, care, cu ajutorul Bisericii, a ştiut să camufleze repudierea mai multor soţii ale sale, fapt care arată că regele franc a rămas poligam. Prea marea afecţiune pe care împăratul o nutreşte fiicelor sale lasă să se strecoare, în plus, şi suspiciunea de incest, suspiciune care, după cum am văzut, este cu uşurinţă atribuită eroilor regali; aşadar, păcatul lui Carol cel Mare este incestul cu sora sa, iar fructul acestui incest este Roland. Astfel, obiceiul medieval de a-i înconjura pe eroii regali de membri ai familiei lor şi de cavaleri deosebit de merituoşi se regăseşte şi în cazul lui Carol cel Mare. În acest ansamblu mitic, îl vom regăsi, alături de Carol cel Mare, pe nepotul său, Roland, precum şi mulţi alţi *pairi* şi viteji, eroul cavaleresc evoluând, în Evul Mediu, între solitudine şi anturaj structurat: o familie, o curte.

Exhumarea din 1165, ordonată la Aix-la-Chapelle de Frederic I Barbarossa, a avut un răsunet asupra căruia trebuie să ne oprim o clipă. Iată prezentarea acesteia într-o diplomă a împăratului din 8 ianuarie 1166:

(...) Iată de ce, îndreptându-ne cu credinţă spre faptele glorioase şi spre meritele preasfântului împărat, încurajat de demersul dragului nostru prieten Henric, rege al Angliei, cu asentimentul şi autoritatea seniorului Pascal, la sfaturile tuturor principilor, atât ecleziaşti, cât şi seculari, de Crăciun, am convocat solemn curtea pentru slăvirea, ridicarea la ceruri şi canonizarea sfântului împărat, la Aix-la-Chapelle, acolo unde fost-a ascuns preasfântul său trup de teama duşmanilor şi unde, graţie unei revelaţii divine, am reuşit să-l descoperim. L-am slăvit şi l-am înălţat pe 29 decembrie, spre lauda şi gloria lui Hristos, pentru întărirea Imperiului, spre mântuirea dragii noastre soţii, împărăteasa Beatrice, şi cea a fiilor noştri, Frederic şi Henric, în mijlocul unei mari adunări de principi şi al unei nenumărate asistenţe a clerului şi a poporului, în imnuri şi cântări spirituale, cu devotament şi cu respect[21].

[21] Traducere de Robert Folz, vezi Marcel Pacaut, *Frédéric Barberousse*, Paris, Fayard, 1990, p. 159-160

Evenimentul care marchează istoria mitului lui Carol cel Mare cu prilejul ceremoniei de la Aix-la-Chapelle, din 1165, este accederea discutabilă a împăratului la statutul de sfânt. În textul citat, Frederic Barbarossa evocă foarte bine contextul acestor decizii. Referinţa la regele Angliei, Henric al II-lea, este legată de efortul acestuia din urmă de a determina canonizarea, de către papa Alexandru al III-lea, a regelui anglo-saxon Eduard Confesorul. Menţionarea lui Pascal al II-lea se referă la un papă căruia ar fi trebuit să-i revină, în mod normal, puterea de a-l canoniza pe Carol cel Mare, însă Frederic Barbarossa nu numai că a voit să-şi afirme propria putere în materie de canonizare, ci ştia şi că Pascal al II-lea, ales papă graţie intervenţiei sale, nu avea prestigiul necesar pentru a canoniza sfinţi. De altfel, aceasta s-a şi întâmplat. Pascal al II-lea rămânând un antipapă, în vreme ce Biserica rezerva din ce în ce mai oficial dreptul de canonizare papalităţii, ea n-a admis sfinţenia lui Carol cel Mare. Curios, această sfinţenie se menţine la limitele folclorice ale mitului lui Carol cel Mare, împăratul devenind, cum vom vedea, la sfârşitul secolului al XIX-lea, patron al elevilor, iar ziua Sfântului Carol cel Mare fiind celebrată în şcoli, inclusiv în şcolile laice, cu această ocazie oferindu-se, în particular în Franţa, un festin laureaţilor concursului general din 28 ianuarie, zi care a devenit, în mod tradiţional, în afara calendarului canonic, ziua Sfântului Carol cel Mare.

Mitul lui Carol cel Mare s-a perpetuat pe toată durata Evului Mediu. Principalele regiuni care l-au receptat şi l-au elaborat au fost Franţa şi Germania, dar şi Italia, cele trei mari domenii ale imperiului istoric carolingian. Ba chiar, pe măsură ce sentimentele naţionale s-au dezvoltat, între germani şi francezi, în mod particular, s-a instituit un adevărat duel în jurul personajului lui Carol cel Mare. Dar mitul lui Carol cel Mare a depăşit acest spaţiu central al creştinătăţii. Pătrunderea sa în lumea slavă este vizibilă în vocabular, unde numele de Carol a devenit termenul generic pentru rege, în particular în rusă şi în poloneză: *kral, korol, král, krol,* ceea ce subliniază faptul că, în cazul lui Carol cel Mare, figura regelui s-a impus asupra celei a împăratului. O extensie curioasă a mitului lui Carol cel Mare a fost legătura sa cu lumea cruciaţilor. De la sfârşitul secolului al XI-lea şi până în secolul al XIII-lea, Carol cel Mare a fost unul dintre

conducătorii, unul dintre garanţii aventurii cruciaţilor creştini. Cu siguranţă, operele literare de succes, *Chanson de Roland* şi *Le Pèleringe de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople,* au avut o mare influenţă în acest sens. Astfel, Carol cel Mare a devenit eroul unei creştinătăţi mitice, depăşind spaţiul creştin propriu-zis: în Spania, în lumea bizantină, în Palestina musulmană.

Mitul lui Carol cel Mare a pătruns chiar şi în lumea scandinavă. Într-o epocă incertă, situată între secolul al XII-lea şi al XIII-lea, a fost redactată o saga nordică a lui Carol cel Mare, aparent la îndemnul lui Håkon al IV-lea Håkonarson, rege al Norvegiei, între 1217 şi 1263. *Saga lui Carol cel Mare* cuprinde zece ramuri, din care prima povesteşte viaţa lui Carol cel Mare; a treia îi adaugă povestea eroului Ogier Danezul; a şaptea istoriseşte călătoria lui Carol cel Mare la Ierusalim şi la Constantinopol; a opta este consacrată bătăliei de la Roncevaux; iar a zecea şi ultima reuneşte, în jurul lui Carol cel Mare şi al morţii sale, diverse miracole şi semne.

Între timp, aspectul fizic a lui Carol cel Mare se schimbase. Eroul lui Eginhard, deşi evocat în ultimii săi ani de viaţă, era imberb şi viguros. La o dată care nu a putut fi determinată, Carol cel Mare a devenit, dimpotrivă, „împăratul cu barba colilie". Probabil că părul alb din portretul lui Eginhard a atras, în funcţie de evoluţia modei – am putea identifica, fără-ndoială, o evoluţie asemănătoare şi pentru chipul lui Hristos – apariţia unei bărbi albe. Ea împodobeşte bărbia lui Carol cel Mare chiar şi în *Chanson de Roland*, unde, de multe ori, trist şi descurajat, împăratul se trage plângând de această barbă albă. Dacă, în Germania, imaginea miticului împărat cunoaşte apogeul odată cu marele portret regal pe care Dürer îl pictează, în 1512, pentru camera relicvelor de la Nurnberg, desăvârşind imaginea împăratului cu barba colilie, mitul lui Carol cel Mare redobîndeşte, după o oarecare estompare, un rol important, odată cu romantismul şi cu iniţiativele politice ale prusacilor din secolul al XIX-lea.

Fără-ndoială că Franţa este locul în care putem urmări cel mai bine, împreună cu Robert Morrisey, evoluţia mitului împăratului cu barba colilie. În secolul al XII-lea, Carol cel Mare se afirmă şi în *Pseudo-Turpin*, dinastia capeţiană străduindu-se să-l confişte pe regele împărat mitic. Este vorba de *redditus ad stirpem Karoli*, întoarcerea la

descendenţa lui Carol. Or acest rezultat este atins odată cu Filip August. Pe de-o parte, regele se căsătoreşte cu Isabelle de Hainaut, fiica lui Baudouin al V-lea, conte de Flandra, care se revendică de stirpe carolingiană, iar, pe de altă parte, Gilles de Paris, canonic la Saint-Marcel, i-l dă ca model pe Carol cel Mare tânărului fiu al lui Filip August, viitorul Ludovic al VIII-lea, într-un lung poem, scris în perioada 1195-1196, *Carolinus*.

ILUSTRAŢIE

Timbrul poştal, suport contemporan al imaginarului, impune, în rolul său legendar de protector al elevilor, imaginea unui Carol cel Mare cu barbă, purtând o coroană supraînălţată cu o cruce. Acest timbru poştal francez, emis în 2002, ilustrează figura unui Jules Ferry imperial.

Imaginea lui Carol cel Mare cunoaşte momente de estompare, din secolul al XV-lea şi până în secolul al XX-lea, dar nu dispare niciodată, căci mitul său reînvie puternic în diverse perioade. În secolul al XV-lea, poetul Villon aduce mărturia persistenţei lui Carol cel Mare în imaginarul francez. Refrenul baladei sale a *Seniorilor de odinioară* este: „Dar unde e viteazul Charlemagne?", iar curtea la modă, cea a lui Filip cel Bun, duce de Burgundia, citeşte cu pasiune *Chroniques et Conquestes de Charlemagne*. Un moment de mare intensitate al cultului lui Carol cel Mare este domnia lui Carol al VIII-lea (1483-1498), care se prezintă ca un nou Charlemagne şi îşi plasează acţiunile italiene sub patronajul marelui Carol. Istoria umanistă prezintă un Carol cel Mare nuanţat, în vreme ce, din ce în ce mai mult, pentru a culmina cu gustul revoluţionar, eroii istorici propuşi francezilor sunt înlocuiţi de eroi ai antichităţii şi, mai exact, ai antichităţii romane. In acest sens, de pildă, Étienne Pasquier îl desacralizează pe Carol cel Mare în ale sale *Recherches de la France* (1560). In fine, era clasică se străduieşte, fără convingere, să evoce un Carol cel Mare absolutist, care l-ar prefigura pe Regele-Soare, în vreme ce Voltaire vede în Carol cel Mare antieroul şi-l înlocuieşte, în mitologia regilor Franţei, cu Henric al IV-lea.

Unul din marile momente de înviere a lui Carol cel Mare este,

desigur, perioada napoleoniană. Napoleon se angajează personal în acest demers, călătoreşte la Aix-la-Chapelle şi îşi imaginează propria încoronare după modelul încoronării lui Carol cel Mare, supunându-l pe papă, dar diminuându-i şi mai mult rolul, desfăşurând ceremonia la Notre-Dame din Paris, şi nu la Roma, şi punându-şi, ca împărat al francezilor, el însuşi pe cap coroana pe care Carol cel Mare o acceptase, fără-ndoială, din mâinile lui Leon al III-lea. Efervescenţa romantică ia în stăpânire figura lui Carol cel Mare, pentru ca Victor Hugo, care regăseşte simbolistica mormântului în mitologia eroilor, să-l facă pe viitorul Carol Quintul să îngenuncheze la mormântul lui Carol cel Mare în *Hernani* (1830).

Tu eşti, Charlemagne!
Oh! Dacă Dumnezeu, pentru care orice obstacol dispare,
Tot ne pune faţă-n faţă, ca doi suverani egali,
Picură-mi în suflet, din adâncul acestui mormânt,
Ceva mare, sublim şi frumos!
Oh! fă-mă să văd orice lucru de oriunde,
Arată-mi că lumea e mică, căci nu îndrăznesc
S-o ating ...
Învaţă-mă tainele tale de-a birui şi de-a domni
Şi spune-mi că-i mai bine să pedepseşti, decât să ierţi!
Nu-i aşa?
Oh! spune-mi ce-am mai putea face după Charlemagne!

Începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mitul lui Carol cel Mare dispare, cu excepţia unui domeniu care capătă o importanţă uluitoare: dacă Charlemagne nu mai este sfântul elevilor, el devine, totuşi, patronul laic al acestora. El vizitează şcolile; este un inspector atent al educaţiei naţionale; este un Jules Ferry medieval. În fine, după al doilea război mondial, Carol cel Mare renaşte, odată cu construcţia europeană. În vreme ce istoricii discută cu pasiune spre a afla dacă el a fost sau nu primul mare european, Carol cel Mare, de care

cinematograful şi televiziunea[22] nu se interesează prea mult, devine simbolul reconcilierii franco-germane şi patronul Europei. Abila municipalitate din Aix-la Chapelle a creat chiar, după al doilea război mondial, un premiu Carol cel Mare, decernat atât marilor personalităţi ale construcţiei europene, de la Jean Monnet la Adenauer sau Robert Schuman, cât şi marilor europeni veniţi de dincolo de cortina de fier, precum cehul Vaclav Havel şi polonezul Geremek, sau chiar unor iluştri americani, protectori ai Europei, precum Bill Clinton. Carol cel Mare este un bun exemplu pentru felul în care eroii istorici mistificaţi intră într-un con de umbră şi-apoi revin dintrodată la lumină, deci pentru continuitatea istoriei imaginarului.

ILUSTRAŢIE

Ţinut al mărcilor şi al micilor seniorii tipice, miză a luptelor neîntrerupte între francezi şi bretoni, între francezi şi englezi, Bretania este totodată şi un ţinut al fortăreţelor. Acestă miniatură a lui Pierre le Baud din compilaţia sa după Chroniques et Histoire de Bretagne *reprezintă asediul Dervalului din 1373, din cadrul războiului de secesiune din Bretania (1341-1381). Ms fr. 8266, fol. 281, pe la 1475, Paris, BNF*

Castelul

Construcţia care a devenit personajul mitic al societăţii medievale şi al civilizaţiei europene este castelul. Termenul de „castel" nu apare decât în 1835, în cadrul renaşterii romantice a imaginarului medieval.

Încă din Evul Mediu, castelul a fost deseori confundat cu palatul, ceea ce face că trebuie să-l diferenţiem cu grijă de acesta, în cadrul realităţii şi al mitului. Palatul are două caracteristici particulare care-l îndepărtează de castel. Mai întâi, el este esenţialmente o reşedinţă

[22] Trebuie totuşi să semnalăm filmul lui Jean-François Delassus, Au temps de Charlemagne (Point du Jour pentru Arte, 2003), avându-l drept consilier istoric pe Jacques Le Goff, care se străduieşte să resitueze civilizaţia carolingiană şi personajul Carol cel Mare în istoria civilizaţiilor.

regală, sau cel puţin princiară, în vreme ce castelul este reşedinţa unui simplu senior, chiar dacă regii, în calitatea lor de seniori, au putut construi cetăţi, însă, dintre cele două funcţiuni esenţiale ale castelului – funcţia militară şi funcţia rezidenţială -, cea care predomină, în cazul palatului, este mai cu seamă a doua, în vreme ce prima este cea care caracterizează cetatea.

Castelul este strâns legat de feudalitate, iar imaginea sa recurentă în imaginarul european atestă faptul că, în epoca şi în sistemul feudal, începând cu secolul al X-lea şi până la Revoluţia franceză, el a reprezentat fundamentul realităţilor materiale, sociale şi simbolice ale Europei. În mod general, putem repera o evoluţie lentă, dar constantă a castelului, de la rolul său de fortăreaţă la acela de reşedinţă. Cetatea fiind strâns legată de activitatea militară, este remarcabil faptul că transformarea sa a fost provocată, în mod decisiv, de o revoluţie tehnică a secolelor al XIV-lea – al XV-lea, şi anume aceea a artileriei. Atunci, însă, când zidurile cetăţii nu au mai rezistat tunului, castelul a rămas la stadiul de relicvă, de simbol, de ruină şi, în mare măsură, la acela de nostalgie. Pentru lunga perioadă a Evului Mediu, care ne interesează aici, propunem pentru castel o formulă convenabilă: o fortăreaţă locuită.

Castelul apare, în secolele al X-lea – al XII-lea, iniţial sub două forme: în Europa de Nord, sub forma unor turnuri şi a unor locuinţe fortificate modeste, ridicate pe înălţimi naturale sau artificiale, aceasta este cetatea pe movilă (*oppidum*); în Europa meridională, acelaşi castel timpuriu se ridică mai degrabă pe înălţimi naturale şi stâncoase, şi-atunci vorbim despre „cuiburi de vulturi" (*roques*). Contrar celor ce s-au scris uneori, cetăţile pe movilă şi cuiburile de vulturi nu au fost construite predominant din lemn, ci, încă de la început, au fost din piatră şi, asemeni catedralei, au fost un martor al întoarcerii la piatră şi al utilizării acestui material de construcţii în Evul Mediu. În general, ca şi claustrul, cetatea nu poate fi ruptă de mediul său natural, ceea ce înseamnă că ea a legat feudalitatea de pământ, spre deosebire de catedrală, integrată în structura oraşului – chiar dacă îl domină – şi neevocând natura decât atunci când imaginarul romantic face din ea, cum am văzut, o pădure. Dimpotrivă, chiar şi atunci când, în anumite regiuni ale Europei, este construită în oraş, aşa precum în Normandia

(Caen), în Flandra (Gand) sau, mai cu seamă, în Italia, fortăreaţa rămâne asociată zonei rurale şi, mai ales, naturii. Ea reprezintă unitatea reţelei spaţiale de locuire instituită, în realitatea şi imaginarul european, de feudalitate.

Dezvoltarea cetăţilor pe coline a determinat, în secolele al XI-lea şi al XII-lea, construcţia unor fortăreţe ce aveau să rămână în imaginarul european ca una dintre formele cele mai spectaculoase ale cetăţii. Este vorba de donjon (termen provenit din *dominionem*, loc seniorial), a cărui etimologie indică exact ceea ce, de altfel, cetatea a şi fost în esenţă, un centru de comandă. Dreptul de a dispune de fortificaţii şi, în consecinţă, de a construi o cetate, era un privilegiu regal. Dar e la fel de adevărat că una dintre caracteristicile feudalităţii e tocmai aceea de a deposeda regalitatea de privilegiile sale, în favoarea seniorilor. Castelanii cărora suveranii le încredinţaseră iniţial castelele au pus curând stăpânire pe ele, redobândirea acestor cetăţi de către regi şi prinţi constituind un lung episod, semnificativ, al Evului Mediu, după începuturile secolului al XI-lea şi până la mijlocul secolului al XII-lea, perioadă pe care Georges Duby a numit-o epoca „domeniilor independente". Dacă ducii de Normandia, regii Angliei, conţii de Barcelona ori regii Aragonului îşi reimpun cu uşurinţă puterea asupra fortăreţelor aristocraţilor lor, lupta primilor regi capeţieni împotriva castelanilor din Île-de-France, din secolele al XI-lea şi al XII-lea, a fost lungă şi grea.

Castelul s-a răspândit în toată creştinătatea, apărând mai cu seamă în zonele frontaliere, adică în zonele de conflict. Astfel, la frontiera cu islamul iberic, putem număra, încă din secolul al X-lea, zeci de castele în Catalunia, cărora Castilia le datorează numele său. Activitatea constructoare a feudalităţii dezvoltă, în perimetrul senioriilor, fie sate fortificate, fie cetăţi care-i regrupează pe toţi locuitorii senioriei sau doar o parte a lor. Pierre Tourbet, care a studiat fenomenul în Latium, a propus termenul *incastellamento*, care a devenit o bijuterie a vocabularului feudalităţii medievale. Dacă, între secolul al XI-lea şi al XVI-lea, cetăţi s-au construit peste tot, anumite regiuni au fost deosebit de active în acest sens, tocmai datorită conflictelor militare şi a instalării forţate a feudalilor pe anumite teritorii. Astfel, Ţara Galilor, atacată de englezi, se acoperă de cetăţi în

secolul al XIII-lea. Tot la fel, Spania a rămas o regiune bogată în fortăreţe, suveranii creştini ai *Reconquistei* promiţând luptătorilor care-i urmau în cucerirea acestor regiuni şi a acestor fortăreţe fie castele existente deja, fie castele ce urmau a fi construite. De atunci datează expresia „castele în Spania", care înrădăcina încă şi mai bine fortăreaţa în imaginarul Europei creştine.

Anumite castele au dobândit o personalitate impresionantă, fie în vremea lor, fie în imaginarul modern şi contemporan. Fără a avea spiritualitatea catedralei, cetatea îşi proclamă puterea simbolică şi se impune ca *imago* a forţei şi a puterii. Spre exemplu, una dintre primele confruntări între naţiuni creştine, cea care a debutat, în secolul al XII-lea, între Franţa şi Anglia, a prilejuit construcţia, în centrul spaţiului francez revendicat de englezi, a fortăreţei Château-Gaillard, edificată de regele Angliei, Richard Inimă de Leu, la sfârşitul secolului al XIII-lea. Situarea acesteia pe o insulă a Senei ilustrează tocmai aspectul ambiental şi spectacular al cetăţii.

Pe la 1240, împăratul Germaniei, rege al Siciliei, Frederic al II-lea, a dispus costrucţia, în Pouilles, a fortăreţei Castel del Monte. Frederic al II-lea a făcut din acest castel de formă octogonală, prin arhitectura şi ornamentaţia sa, o capodoperă care combină marile tradiţii creştine şi musulmane ale epocii sale.

Se obişnuieşte, de asemenea, a considera o relicvă exemplară a cetăţii medievale castelul de la Coucy, pe care contele Enguerrand al III-lea l-a reconstruit între 1225 şi 1245. Iată descrierea pe care i-a dat-o un arheolog[23]: „Este cu adevărat o fortăreaţă din acea epocă şi încă printre cele mai impresionante, cu planul său trapezoidal, cu cele patru turnuri în colţuri, cu enormul său donjon încălecând faţada cea mai lungă, total izolat de curtină şi chiar şi de cămaşa sa printr-un şanţ adânc; dimensiunile fac din el o fortăreaţă formidabilă: ziduri de 6 metri, turnuri înalte de 40 de metri, un donjon înalt de 55 de metri şi cu un diametru de 31 de metri."

Dacă fortăreaţa situată într-un ambient natural este, prin excelenţă, modelul cetăţii feudale, nici cele urbane nu au lăsat exemple mai puţin prestigioase. La Paris, alături de Palais de la Cité, care este

---

[23] Jean-marie Pesez, vezi bibliografia

un palat regal, regii capeţieni au construit Luvrul, care a rămas, multă vreme, o reşedinţă fortificată, precum şi una dintre porţile fortificate ale incintei lui Filip August, Bastilia, devenită simbolul fortăreţei tiranice, prin utilizarea ei ca închisoare regală. Revoluţia franceză a început prin cucerirea şi distrugerea unei fortăreţe.

Odată cu ducii de Normandia, regi ai Angliei, castelul se impune atât la reşedinţa lor normandă de la Caen – unde săpăturile exemplare conduse de Michel De Boüard, din a doua jumătate a secolului al XX-lea, au pus bazele ştiinţei contemporane a castelului, castelologia -, cât şi în capitala lor engleză, unde turnul Londrei, înălţat de Wilhelm Cuceritorul, la sfârşitul secolului al XI-lea, este un ilustru exemplu de cetate urbană. În Italia, suveranul cel mai prestigios, deşi nu întotdeauna şi cel mai ascultat, papa, face uz de dreptul de rechiziţionare pentru a transforma în cetate militară şi totodată rezidenţială un monument al Antichităţii, enormul mormânt al împăratului Hadrian, transformat în castelul Sant-Angelo. Atunci când, în secolul al XIV-lea, papii părăsesc Roma pentru a se instala la Avignon, ei construiesc aici una dintre cele mai spectaculoase cetăţi, reşedinţă care, în ciuda apelativului său de Palat al Papilor, rămâne mai degrabă un castel. Dacă, la Florenţa, marile familii, începând cu familia Medici, ridică mai curând palate decât castele, în schimb, la Milano, în secolul al XV-lea, familia Sforza edifică o reşedinţă-fortăreaţă care păstrează imaginea şi rolul unei cetăţi, Castello Sforzesco.

Cu toate acestea, castelul evoluează. Pierre Bonnassie defineşte foarte bine această evoluţie: „Primele donjoane erau foarte strâmte şi lipsite de confort, cel mai adesea, ele nu aveau decât o singură încăpere de şedere şi de recepţie (*aula*) şi o cameră (*camara*), unde dormeau împreună castelanul cu întregul său „menaj" (familia şi vasalii); cadrul vieţii senioriale se lărgeşte, însă, curând, odată cu îmbogăţirea provocată de creşterea economică. În secolele al XII-lea şi al XIII-lea, castelanul este în măsură să practice pe larg această virtute cardinală a epocii care este generozitatea [sau mai curând largheţea], sărbătoarea pătrunzând, astfel, în castelul care devine locul privilegiat al plăcerii de

a trăi: de acum înainte, castelul este cadrul civilizaţiei curteneşti[24]."

În acel moment, se răspândeşte ceea ce numim „viaţa la castel"; căci, pe lângă funcţiile de putere şi de apărare, viaţa la castel răspunde, de acum încolo, „altor moravuri, unei alte culturi, unui alt mod de viaţă, al opulenţei şi plăcerii".

În secolul al XIV-lea, asistăm la generalizarea podurilor mobile, la înlocuirea şarpantelor de lemn cu metereze de piatră pe console, la multiplicarea incintelor duble şi a barbacanelor, pentru ca, în fortăreţele princiare mari şi noi, apărarea să se facă, în continuare, de pe vârfurile turnurilor şi ale curtinelor care formează o vastă terasă, aşa precum se poate vedea la Paris, la Bastilia şi la Tarascon, la castelul regelui René. Dacă, în interior, mobilierul rămâne rar, în schimb, camerele primesc un veşmânt textil din ce în ce mai bogat, pernuţe şi feţe de masă de pânză, perdele, tapiserii. Pentru a relua cuvintele lui Jean-Marie Pesez, „castelul de la sfârşitul Evului Mediu se deschide mai mult spre exterior, iar camerele sunt luminate ziua prin adevărate ferestre, deseori încă împodobite doar cu un grilaj, dar, alteori, prevăzute cu geamuri de sticlă sau cel puţin cu hârtie sau cu pânză îmbibată cu ulei; de o parte şi de alta a ferestrei, bănci de piatră încastrate în grosimea zidului vin să creeze un spaţiu de sociabilitate mai intim decât sălile vaste". Odată cu meterezele şi cu alte exuberanţe arhitecturale, cetatea îşi îmbogăţeşte, astfel, şi mai mult imaginea mitică.

Castelul continuă să se răspândească în întregul spaţiu al creştinătăţii. În acest sens, putem lua ca exemplu Polonia, unde vedem construindu-se atât fortăreaţa cavalerilor ordinului teutonic de la Marienburg, cât şi noile castele urbane ale regilor Poloniei. În secolul al XV-lea, castelul Wawel se înalţă alături de catedrală, pe colina care domină Cracovia. Abia în 1611, atunci când regele Poloniei transferă capitala de la Cracovia la Varşovia, aici este înălţat un castel regal, care, în ciuda caracterului său pregnant de reşedinţă, păstrează aspectul şi funcţia unei fortăreţe. Cum germanii au distrus castelul regal din Varşovia, în cursul celui de-al doilea război mondial, polonezii au decis,

---

[24] Pierre Bonnassie, articolul „Castel", în *50 Mots clés de l'histoire médiévale*, Toulouse, Privat, 1981, p.42

până la urmă, să-l reconstruiască, ca o încercare a regimului comunist de a se împăca cu populaţia poloneză, dar mai ales ca semn al renaşterii naţionale poloneze. Conducerea lucrărilor de restaurare a fost încredinţată marelui istoric polonez Aleksander Gieysztor. Astfel, pe traiectoria sa în cadrul imaginarului istoric, la sfârşitul secolului al XX-lea, castelul devenea un simbol naţional, la fel ca şi catedrala.

Legat de multă vreme de noţiunea de sărbătoare, castelul secolului al XV-lea devine un adevărat loc teatral, teatru al vieţii sau al lumii (*theatrum vitae* sau *theatrum mundi*). Şi aici, catedrala şi castelul au ţinut locul teatrului, care nu va reveni decât târziu şi cu greu, ele jucând, în intervalul dintre Antichitate şi lumea modernă, rolul de spaţiu teatral. Modelul cel mai reuşit şi cel mai rafinat de castel princiar de la sfârşitul Evului Mediu este, fără-ndoială, Mehun-sur-Yèvre, astăzi aproape complet dărâmat, dar a cărui imagine mitică poate fi văzută încă pe miniaturile din *Les Très Riches Heures du duc de Berry,* de la începutul secolului al XV-lea: „Prin porţiunile sale joase, prin taluzarea turnurilor sale, prin cămăşile sale false[25], prin austeritatea zidurilor, prin lăţimea şanţurilor sale cu apă, castelul prezintă, în părţile sale de sus, toate rafinamentele goticului târziu: geamurile, capetele de zid triunghiulare supraînălţate cu vârfuri piramidale, consolele, cu un enorm cavaler de piatră, înalt de şase metri, ridicat pe pintenul sălii de recepţie, *tinelul* şi, peste tot, sculpturi, plăci emailate, purtând simbolurile ducelui Jean de Berry: crinul, ursul şi lebăda rănită[26].” Castelul de la Mehun-sur-Yèvre este un castel de basm, care întruchipează visul pe care cetatea l-a zămislit încă din secolul al XI-lea.

ILUSTRAŢIE

Castelul de la Mehun-sur-Yèvre, astăzi aproape complet distrus, a fost înălţat de ducele Jean de Berry, la sfârşitul secolului al XIV-lea. El poate fi admirat în întrega sa splendoare în această miniatură a faimosului manuscris al lucrării Très Riches Heures du duc de Berry, *de*

---

[25] Lucrare masivă, construită în faţa unei incinte fortificate, pentru a-i da mai multă forţă.

[26] Jean-Marie Pesez

la începutul secolului al XV-lea, care oferă o imagine mitică a acestuia, între fortăreaţă şi reşedinţă princiară, situat într-o lume generoasă şi încântătoare. Manuscris al lui Pol de Limbourg, Chantilly, muzeul Condé.

Între abandonarea sa, din cauza lipsei de rezistenţă în faţa artileriei sau din cauza lipsei de confort, şi distrugerea sa de către suverani preocupaţi să ruineze feudalitatea, aşa precum Ludovic al XIII-lea şi Richelieu, castelul intră, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, întrucâtva în letargie. Un studiu asupra imaginii fortăreţei în dicţionarele secolului al XVIII-lea arată că, în epoca Luminilor, aceasta va fi devenit o imagine a feudalităţii retrograde şi rustice[27].

Fireşte, cetatea a fost reînviată de romantism. Aflat în călătorie pe Rin, Victor Hugo este emoţionat de silueta nostalgică a castelelor, în vreme ce mişcarea de restaurare, care, în aceeaşi epocă, a determinat reconstruirea, de către romantismul naţionalist german, a catedralei din Köln, purcede la reconstrucţia, deseori într-o manieră fantezistă, a castelelor care înfrumuseţează zona de mijloc a văii Rinului. Putem lua, astfel, drept exemplu reconstrucţia castelului Stolzenfels, înălţat de arhiepiscopul Arnold von Isenburg (1241-1259) – castel ce a fost distrus de trupele lui Ludovic al XIV-lea, în 1688. Oraşul Koblenz i-a oferit, în 1802, acest castel ruinat prinţului imperial al Prusiei, viitorul Frederic-Wilhelm al IV-lea. Acesta i-a încredinţat reconstrucţia arhitectului Karl Friederich Schinkel, care a executat-o, începând cu anul 1836 şi transformându-l într-un amestec de medievalism romantic şi de spirit burghez Bidermeier, tipic secolului al XIX-lea. În această reconstrucţie, aspectul teatral este privilegiat, castelul fiind, de altfel, destinat unor spectacole princiare care să combine decorul natural şi cel al edificiului. Decorul interior exaltă cavaleria medievală, cu ajutorul unor tablouri istorice, al armelor şi armurilor[28].

Alte reconstrucţii spectaculoase ale unor castele vor fi realizate la îndemnul unor suverani din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

---

[27] Jean-Paul Schneider, „Un uriaş cu picioare de lut: castelul văzut de dicţionarele secolului al XVIII-lea", în F.X. Cuche, dir., *La Vie de chateau*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 33-43

[28] Vezi Roland Recht, *Le Rhin*, Paris, Gallimard, 2001, p. 264

În Franţa, un exemplu este reconstrucţia, de către Viollet-le-Duc, pentru împăratul Napoleon al III-lea şi pentru împărăteasa Eugenia, a castelului Pierrefonds, construit, la începutul secolului al XV-lea, de ducele de Orléans şi căzut mai apoi complet în ruină. Datorită exaltării vitejilor cavaleri, castelul restaurat de la Pierrefonds devine, şi el, modelul renaşterii sensibilităţii şi a simbolismului medieval. Notre-Dame de Paris, Pierrefonds – nu este nicicum o întâmplare dacă acelaşi mare arhitect este maestrul acestor învieri. Celălalt exemplu, încă şi mai spectaculos, este seria de castele delirante în stil „medieval", pe care le construieşte regele-nebun Ludovic al II-lea de Bavaria (1864-1886). Cele mai importante sunt Neuschwanstein, Lindenhorf, Herrenchiemsee, Hohenschwangau. El însuşi a fost internat în unul din aceste castele, cel de la Berg, unde s-a şi înecat în mlaştinile din jur.

Exact ca şi catedrala, castelul devine, odată cu romantismul, o metaforă. Astfel, Gérard de Nerval, obsedat de castele, cântă „castelul sufletului[29]", ceea ce l-a inspirat, fără-ndoială, şi pe Rimbaud:

O, anotimpuri, o castele
Ce suflet e fără de păcat?

Iar Verlaine, încarcerat la Mons, îşi transformă închisoarea într-un „castel al sufletului":

Castel, castel magic
În care sufletu-mi s-a construit.

Dar, pe de altă parte, castelul poate fi şi semnul tiraniei. În *Quatre-vingt-treize*, Victor Hugo ia ca model, în acest sens, fortăreaţa de la Tourgue, din pădurea de la Fougères. Aici, raportul dintre castel şi natură ţine de teamă: „Un monstru de piatră făcea pereche cu un monstru de lemn." Rezumând acest simbolism al cetăţii tiraniei, Hugo scrie:

---

[29] Tereza de Avila utilizase metafora în secolul al XVI-lea, pentru a evoca viaţa spirituală.

Tourgue era acea rezultantă fatală a trecutului, care, la Paris, se numea Bastilia, în Anglia, Turnul Londrei, în Germania, Spielberg, în Spania, Escurial, la Moscova, Kremlin, la Roma, castelul Sant-Angelo. În Tourgue erau condensaţi 1500 de ani, întreg evul mediu, vasalitatea, domeniul, feudalitatea.

Cu toate acestea, în literatura naţională poloneză a secolului al XIX-lea, castelul în ruină devine simbolul castelului gloriei ce trebuie reconstruită. Acesta este cazul lui Mickiewicz, în celebrul său roman *Pan Tadeusz* şi în *Grazyina*, poveste lituaniană care aminteşte de castelul de la Nowogródek, precum şi al lui Seweryn Goszczynski, în romanul său *Regele castelului* (1842). Acest castel al visului de glorie cavaleresc este întruchipat de castelul de la Kórnik, de lângă Poznan, cu sala sa cu trofee şi cu întreaga sa decoraţiune.

În secolul al XX-lea şi chiar şi astăzi, castelul creat şi lăsat moştenire de feudalitate este încă prezent în imaginarul european. În Evul Mediu, el fusese transplantat în Palestina de către cruciaţi, ca un element fundamental al creştinătăţii. Krakul Cavalerilor din Siria a rămas, în acest sens, imaginea cea mai spectaculoasă. Este uimitor de observat că unul dintre reprezentanţii legendari ai aventurii în secolul al XX-lea, Lawrence, înainte de a se duce să se bată cu arabii lângă ruinele acestor castele, le-a desenat şi comentat într-o teză de doctorat, prezentată, în tinereţea sa, la Oxford.

În manieră generală, imaginea castelului, încă pregnantă în imaginarul occidental, reaminteşte că această epocă a fost una în care războiul era omniprezent şi în care eroul principal, alături de sfântul desemnat prin mila lui Dumnezeu, era un războinic care se remarca, înainte de a o face prin faptele sale de vitejie, prin prestigiul locuinţei sale, strâns legată de război.

Celălalt semn al permanenţei cetăţii în imaginarul european este importanţa pe care această imagine a căpătat-o în sensibilitatea copiilor. Castelul este obiectul unor exerciţii şi al unor desene în clasă. El populează desenele animate, filmele, televiziunea, spectacolele de sunet şi lumină. Dintre minunile medievale, castelul e, aşadar, cel care şi-a sporit cel mai tare influenţa, prin cucerirea spiritelor şi a

sensibilităţii copiilor.

Cavalerul, cavaleria

Pierre Bonnassie a pus foarte bine problema studiului cavaleriei medievale. El scrie: „Este dificil de diferenţiat în conceptul de cavalerie partea pe care o ocupă mitul de cea pe care o ocupă realitatea."

Mitul care a supravieţuit în mentalităţile colective, prin intermediul legendei, al literaturii şi, în fine, prin cinematografie, este cel al cavalerului îndrăgostit de absolut şi răzbunător al celui oprimat. Altfel spus, imaginea pe care, în general, ne-o facem astăzi despre cavalerul medieval nu este decât o imagine ideală: este întocmai reprezentarea pe care casta cavalerească voia s-o dea despre sine şi pe care a reuşit să o impună opiniei publice, prin intermediul truverilor[30]."

Din perspectiva întotdeauna relevantă a vocabularului, termenul de *cavaler* nu apare decât foarte târziu în Evul Mediu, termenul iniţial fiind *miles*, care desemnează, în latina clasică, soldatul, iar, în Evul mediu timpuriu, pe luptătorul liber. Evident, cavaler vine de la cal, iar cavalerul este, ca atare, în primul rând, un om care posedă cel puţin un cal şi care luptă călare. Adjectivul *cavaleresc* dobândind o mare importanţă în ideologia cavalerească, se cuvine să remarcăm că acest cuvânt apare odată cu italienescul *cavalleresco,* în secolul al XIV-lea, şi nu este tradus în franceză decât în secolul al XVII-lea. Termenul, care are astăzi un sens mai degrabă neutru, dacă nu chiar pozitiv, a apărut într-un context destul de critic, ironic aproape, care duce cu gândul la Don Quijote. Calul unui cavaler este, firește, unul special, de rasă, viguros, dar totodată capabil de cavalcade iuţi, la vânătoare ori în luptă, un cal, deci, cu totul diferit de cel greoi, de muncă, un cal ce s-a răspândit, încetul cu încetul, în tot Occidentul medieval. Este vorba de calul de luptă (*destrier*).

Cavalerul fiind, înainte de orice, un războinic, ceea ce explică, în mare parte, prestigiul său într-o societate în care, în ciuda aspiraţiilor

---

[30] Pierre Bonnassie, *50 Mots clés de l'histoire médiévale*, op. cit., p. 43-44

spre pace, războiul este omniprezent, trebuie să spunem imediat câteva cuvinte despre echipamentul său militar. Principalele sale arme sunt spada lungă cu două tăişuri, lancea cu fusul din lemn de frasin sau de fag, la capăt cu un vârf de fier lat, scutul din lemn, acoperit cu piele şi de forme diverse – rotund, alungit sau migdalat. Cuirasa rigidă a romanilor lasă loc tunicii, cămaşă de piele, acoperită cu solzi de metal îmbinaţi după modelul ţiglelor pe un acoperiş. Casca nu este, în general, decât o simplă calotă de fier, formată, uneori, dintr-o armătură metalică acoperită cu piele. Principala evoluţie a acestui echipament, în cursul Evului Mediu, este înlocuirea tunicii cu cămaşa de zale, care acoperă tot corpul, de la umeri până la genunchi, şi despicată jos, pentru a permite călăritul, aşa cum vedem deja pe broderia de la Bayeux, de la sfârşitul secolului al XI-lea. Aceste cămăşi de zale, foarte eficiente împotriva loviturilor de spadă, sunt insuficiente, însă, împotriva vârfului de lance, lance manipulată după o nouă tehnică de atac, care reprezintă principalul progres al tacticii militare medievale. Aşa cum bine a subliniat Jean Flori, cavalerul medieval are nevoie de importante resurse financiare pentru a-şi plăti calul sau caii şi echipamentul greu, dar are, mai ales, nevoie de timp, căci, pe lângă un antrenament frecvent, cavalerul medieval trebuie să se afirme în lupte festive, în turniruri şi în exerciţiul vânătorii, care este, cel mai adesea, apanajul său exclusiv, dacă nu punem la socoteală rezervele pe care regii şi le-au asigurat încă din Evul Mediu. Ceea ce înseamnă că, din punct de vedere militar, cavaleria tinde să se restrângă la o elită aristocratică.

ILUSTRAŢIE

Primii cavaleri în luptă. Celebra broderie supranumită „tapiseria din Bayeux" (sfârşitul secolului al XI-lea) îi arată pe cavalerii normanzi atacându-i pe infanteriştii saxoni. Armamentul – cască, lance, scut în formă de migdală, scări de şa – este bine pus în valoare. Modernizarea luptei este una dintre cauzele apariţiei cavaleriei. Bayeux, tezaurul catedralei.

Cavaleria apare în secolul al XI-lea. Categoria *milites* (în latina populară, *caballarii*) se răspândeşte mult în preajma anului o mie, mai

întâi în centrul şi nordul Franţei, apoi, în secolul al XI-lea, în regiunile mediteraneene şi, în fine, în restul creştinătăţii. Aceşti *milites* sunt, în acelaşi timp, războinici în slujba unor seniori mai importanţi, dar şi apărători ai castelelor în serviciul acestor seniori, mulţi dintre aceşti castelani emancipându-se şi devenind ei înşişi cavaleri independenţi, în cursul secolelor al XI-lea şi al XII-lea.

Apariţia acestor *milites* a avut loc într-un climat de suspiciune, întreţinută de Biserică, la adresa războinicilor, confundaţi deseori cu briganzii. Această suspiciune i-a făcut, deci, să apară în contextul mişcării pacifiste din jurul anului o mie, menite să îmblânzească brutalitatea războinicilor şi să-i supună directivelor creştinismului şi ale Bisericii. Aşadar, cavalerii au primit ca misiune protejarea văduvelor şi a orfanilor şi, în general, a celor slabi şi a celor sărmani, inclusiv a primilor negustori, adică a oamenilor neînarmaţi.

Cu toate acestea, în cursul secolului al XI-lea, evoluţia care a îndepărtat Biserica şi creştinismul medieval de spiritul pacifist al creştinismului primitiv s-a accelerat. Biserica s-a raliat ideii necesităţii sau chiar a utilităţii războiului în anumite condiţii. Evoluţia a devenit decisivă atunci când, la sfârşitul secolului al XI-lea, Biserica s-a convertit ea însăşi la războiul sfânt, la cruciadă. Lupta în numele lui Dumnezeu şi al celor slabi a fost consfinţită prin noi rituri, care au impus cavalerilor un fel de botez cavaleresc, învestitura. Dominique Barthélmy susţine chiar ideea unei convergenţe între idealurile cavalereşti şi idealurile creştine, convergenţă ce s-ar afla la baza feudalităţii[31] .

Dezvoltarea acestei cavalerii creştine a fost favorizată de un spaţiu particular, Peninsula Iberică. *Reconquista*, adică recucerirea esenţialmente militară de la musulmani a peninsulei de către creştini, i-a propulsat în prim plan pe cavaleri, care au devenit un model prestigios nu numai pentru creştinii din peninsulă, ci şi pentru toţi locuitorii creştinătăţii. Martin de Riquer a schiţat un remarcabil portret al acestor *caballeros andantes españoles*.

Imaginea cavalerului s-a impus totodată şi regilor creştini, chiar

---

[31] *Chevaliers et Miracles. La violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, 2004

dacă această a doua funcţie nu trebuia să pună în umbră funcţiile lor juridice şi de prosperitate. Regele medieval care a dobândit cea mai bună imagine de rege cavaler a fost, fără-ndoială, regele Angliei, Richard Inimă de Leu (1189-1199). Mulţi istorici au subliniat faptul că regele Franţei, Ludovic al IX-lea (Ludovic cel Sfânt), nu a întruchipat personajul cavalerului; dar, în realitate, imaginea de rege pacificator pe care şi-a construit-o a coexistat, în vremea sa, cu o imagine de rege cavaler, care s-a afirmat atât în războaiele împotriva englezilor, cât şi – mai cu seamă – în cruciadă. Joinville ne-a lăsat o uimitoare imagine a lui Ludovic cel Sfânt, călărind cu spada în mână pe un dig din Egipt.

Creştinarea cavalerilor a fost marcată şi prin referinţele insistente la sfinţii care le-au fost daţi drept patroni şi care au deţinut un loc de prim rang în hagiografia medievală. În Europa centrală şi de est, sfântul cavaler negru, sfântul Mauriciu, a devenit curiosul patron al cavaleriei albe, însă, în întreaga creştinătate, marele sfânt al cavalerilor, venit din Orient, a fost sfântul Gheorghe. Sfânt cavaler, dacă putem spune astfel, al cărui rol religios şi social s-a manifestat în episodul deseori reprezentat cu uciderea balaurului pentru eliberarea prinţesei, sfântul Gheorghe a fost modelul cavalerului curtean, care-şi pune forţa, curajul şi natura sa sacră în slujba celor slabi.

ILUSTRAŢIE

Sfântul Gheorghe o eliberează pe prinţesă. Sfânt venit din Orient, sfântul Gheorghe a fost principalul patron al cavalerilor. El întruchipează acţiunea cavalerească în slujba binelui şi a lui Dumnezeu: calul alb învinge împotriva balaurului negru. Tablou de Sano Di Pietro, secolul al XV-lea, Sienna. Muzeul diocezan.

Relaţiile dificile dintre Biserică şi cavaleri – în ciuda cruciadei şi a teoriei războiului drept – au continuat, în cursul Evului Mediu. Acest lucru se poate observa prin intermediul istoriei turnirurilor. Aceste turniruri, care seamănă întrucâtva cu marile manifestări sportive contemporane, au stârnit pasiunea nu numai a cavalerilor, dar şi a mulţimilor. Ele ţineau, astfel, atât de exerciţiul militar, cât şi de divertisment, iar Georges Duby a demonstrat magnific, în *Le Dimanche de Bouvines,* în ce măsură acestea au fost o întreprindere economică de

importanţă capitală. Biserica, în schimb, vedea în ele o exaltare prost stăpânită a violenţei, deturnarea de la războiul drept înspre un spectacol excitant şi considera că aspectul profan sau chiar păgân al acestor înfruntări rămânea mult prea vizibil. Aşadar, Biserica a încercat să interzică turnirurile. În mod particular, al patrulea conciliu de la Laterano, din 1215, le-a exclus din cadrul creştinătăţii. Dar iniţiativa a eşuat. Condamnate de Biserică, în 1139 şi 1199, turnirurile au fost, în cele din urmă, autorizate, dar controlate, în Anglia, de Richard Inimă de Leu (1194), continuând, după un anume recul, în secolul al XIII-lea, iar, după ridicarea interdicţiei de către Biserică, în 1316, cunoscând o extraordinară recrudescenţă în secolul al XIV-lea, în secolul al XV-lea şi chiar şi în secolul al XVI-lea. Regalitatea în evoluţie căuta să le monopolizeze, încadrându-le şi îndeosebi oferindu-le regizori – heralzii. Această revenire a turnirurilor a fost una dintre marile manifestări ale acestui înfloritor secol al XV-lea, pe care Johan Huizinga l-a numit „toamna Evului Mediu". Unul din marii antreprenori ai acestor turniruri ale Evului Mediu înfloritor a fost regele René d'Anjou, conte de Provence şi rege al Neapolelui, care a completat organizarea turnirurilor în statele sale prin redactarea unei mari opere ilustrate, *Traité de la forme et devis d'un tournois* (în jur de 1460).

Cavaleria a fost expresia definitorie a feudalităţii şi, aşa cum am văzut, ea a combinat, în definitiv destul de uşor, caracterul său aristocratic cu ritualitatea religioasă şi cu instituţiile monarhice. Georges Duby a arătat foarte bine că, dacă Guillaume le Maréchal (1147-1219) era considerat, la vremea sa, ca fiind „cel mai bun cavaler din lume", el şi-a datorat reuşita socială şi prestigiul atât respectării constante a regulilor onoarei cavalereşti, dar şi favorurilor regelui Angliei. Georges Duby, care l-a văzut, dacă nu ca pe cel mai bun, cel puţin ca pe un cavaler desăvârşit, îl descrie astfel: „Era fiul cel mai mic, lipsit de avere. A devenit un om bogat şi baron, dar ca tutore al soţiei sale şi al fiilor acesteia, învestit cu putere regală, şi doar în calitate de tutore al regelui minor. Nu şi-a imaginat niciodată că avea să acceadă la acest nivel de putere, nepregătit s-o exercite, neavând calitatea aceea de a o face care să fi provenit din origina sa sau din mandatul acordat de preoţi. Lipsit de orice altă calitate – şi toţi cei care, vorbind

în numele lui, reluându-i cuvintele, exprimând lucrurile de care era el însuşi convins, au celebrat virtuţile sale, n-au vrut să spună nimic altceva -, mai puţin aceea de a fi fost recunoscut ca cel mai bun cavaler din lume. Ridicarea sa la un asemenea nivel înalt o datorează numai şi numai excelenţei sale. Trupului său mare şi neobosit, puternic, abil în exerciţiile cavalereşti, creierului său aparent prea mic pentru a zăgăzui prin raţionamente inutile dezvoltarea vigorii sale fizice: gânduri puţine şi scurte, o credinţă încăpăţânată, în forţa sa limitată, în etica extrem de frustă a războinicilor, ale căror valori se rezumă în trei cuvinte: vitejie, generozitate şi loialitate. Dar, mai ales, longevităţii sale, miraculoase."

Cavalerii Mesei Rotunde ilustrează cel mai bine evoluţia imaginii cavalerului. Oameni de bravură în secolul al XII-lea, ei devin, la limita dintre secolul al XII-lea şi al XIII-lea, eroi ai iubirii curteneşti. Aşa cum bine a arătat tot Georges Duby, rolul principal în ambele aceste perioade istorice este jucat de tineri, aflaţi în căutare de castele, de pământuri şi de femei – chiar dacă, asupra acestui punct, Georges Duby este contestat de Christiane Marchello-Nizia, conform căreia, în dragostea curtenească, femeia n-ar fi, adeseori, decât masca unui bărbat tânăr: „Oare, în această societate militară, amorul curtenesc nu e, în realitate, doar iubirea unui bărbat pentru un alt bărbat?" Christiane Marchello-Nizia a reamintit că Jacques Lacan estima că „amorul curtenesc a rămas enigmatic[32]" în raport cu homosexualitatea.

E sigur, însă, că, iubire visată sau iubire trăită, iubire ideală sau iubire carnală, amorul curtenesc n-a făcut decât să întărească partea imaginarului care, încă de la început, a fost fermentul cavaleriei. In acest sens, tot Georges Duby ne-a învăţat să observăm că, pe lângă calitatea sa de model social, cavaleria a fost deopotrivă un model cultural. Cele trei scopuri esenţiale ale cavalerului viteaz şi curtenitor sunt aventura, onoarea şi gloria. Erich Köhler a descris foarte exact ceea ce a fost aventura cavalerească.

Orice civilizaţie are raporturi, mai mult sau mai puţin strânse, cu spaţiul. Creştinismul medieval a structurat şi a stăpânit spaţiul european. El a creat aici reţele de puncte fierbinţi (biserici, locuri de

---

[32] *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p.79

pelerinaj, cetăţi) şi, în plus, a delimitat un spaţiu de rătăcire, în care pădurea a fost atât vis, cât şi realitate. Din această perspectivă, cavalerul este, în mod fundamental, ceea ce au fost majoritatea cavalerilor Evului Mediu: un cavaler rătăcitor. Iar cruciada este cea mai nebunească dintre aceste rătăciri.

Cavalerul medieval se deosebeşte de nobil, atât din cauza acestui caracter aventuros, cât şi prin natura non-ereditară a titlului său. Jean Flori l-a definit astfel: „De-a lungul întregului Ev Mediu, nobilimea şi cavaleria şi-au împletit destinele; totuşi, aceşti termeni n-au fost niciodată sinonimi şi nici conceptele lor echivalente; cavaleria a cunoscut treptat o strălucire tot mai mare, atrăgând nobilimea, care a mânat-o dintotdeauna să-şi revendice apartenenţa la ea, preluând apoi controlul şi, în mare măsură, exclusivitatea. Nobila „corporaţie" a războinicilor de elită a devenit, astfel, în secolul al XIII-lea, corporaţia elitistă a nobililor cavaleri, pentru ca, apoi, la sfârşitul Evului Mediu, să se transforme în confrerie nobiliară cu caracter onorific."

Cum se întâmplă adeseori, cavaleria n-a scăpat nici ea de acest preţ al succesului care este căderea în derizoriu. Romaine Wolf-Bonvin a reunit, astfel, sub titlul de *La Chevalerie des sots* (1990), două povestiri caracteristice pentru secolul al XIII-lea – o parodie de roman cavaleresc, *Le Roman de Fergus,* şi o istorioară populară erotică (fabliau), *Trubert*. Este de remarcat în aceste texte faptul că eroii naivi şi prostănaci, în franceza veche *nices*, seamănă întrucâtva cu tânărul Perceval, cel de la începutul romanului lui Chrétien de Troyes. Oare orfanul crescut în singurătate de mama sa nu este întocmai copilul exemplar, care, în urma aventurilor sale, va deveni cavaler? În orice caz, această morală va constitui, sub poleiala creştină, una dintre componentele importante ale mentalităţii şi ale ideologiei europene. Chiar dacă iese din zona inocenţei, cavalerul poate, în acelaşi timp, să fie el însuşi unul dintre acele personaje feerice, într-o lume unde eroii miraculoşi aparţin uneori, cum vom vedea în legătură cu Melusina, lumii zânelor. Există, aşadar, şi cavaleri „*fae*".

Două avataruri importante marchează istoria cavaleriei între secolele al XII-lea şi al XV-lea. În primul rând, apariţia ordinelor religioase militare ale „cavalerilor lui Hristos", o încununare a

convertirii creştinismului la război. Apariţia, de neconceput înainte de secolul al XI-lea, a unui personaj care să reunească în sine călugărul şi războinicul se produce în contextul cruciadelor, papa Grigore al VII-lea determinând aplicarea, în a doua jumătate a secolului al XI-lea, a expresiei *miles christi* (cavaler al lui Hristos) în domeniul militar propriu-zis. Aceste ordine apar pentru a apăra Ţara Sfântă, pentru a-i apăra pe locuitorii ei creştini, pentru a-i apăra pe pelerini. În 1113, este creat ordinul ospitalierilor al Sfântului Ioan din Ierusalim, iar, în 1120, ordinul Templului. Un alt teren de naştere a ordinelor militare este Peninsula Iberică, în timpul *Reconquistei*: între 1158 şi 1175, sunt fondate ordinul de Calatrava, ordinul de Santiago, iar, în Portugalia, confreria de Evora, viitorul ordin de Aviso. Germanii fondează pe pământul sfânt, la Accra, un azil, care va deveni, în 1198, un ordin militar. În fine, un al treilea spaţiu solicită aceste ordine militare, ţinuturile păgânilor din nord-estul Europei. În 1202-1204, se creează, în Livonia, ordinul Fraţilor Gladiferi, în 1230, cel al cavalerilor Teutoni, care se instalează în Prusia, pentru ca, în 1237, Fraţii Gladiferi şi Teutonii să fuzioneze. După căderea cetăţii Sfântul Ioan de Accra, ordinele militare creştine, Cavaleri ai lui Hristos, se retrag în Cipru. Cu toate acestea, monarhiile creştine aflate în formare în Europa tolerează din ce în ce mai greu aceste trupe hibride care sunt călugării-cavaleri. La îndemnul regelui Franţei, Filip cel Frumos, papa Clement al VII-lea ordonă, în 1308, arestarea templierilor din întreaga lume creştină, iar conciliul de la Viena suprimă Ordinul Templului, în 1312. În Polonia, unde cavalerii Teutoni s-au instalat la Marienburg, conflictele permanente cu regii Poloniei sunt marcate de victoria spectaculoasă a polono-lituanienilor asupra Teutonilor de la Grünwald (Tannenberg), în 1410. Numai Ospitalierii vor supravieţui, repliaţi în Malta, în 1530, deveniţi Cavaleri de Malta şi consacraţi exclusiv, până azi, operelor umanitare.

Celălalt avatar al istoriei cavaleriei este crearea de către regi şi de către prinţi, în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, a unor decoraţii atribuite, după bunul lor plac, unor personaje laice pe care vor să le recompenseze sau să şi le apropie. Alfonso de Castilia fondează, astfel, în 1330, primul ordin secular de cavalerie; Eduard al III-lea al Angliei creează, în 1348, faimosul Ordin al Jartierei; Jean le Bon inaugurează,

în 1351, Ordinul Stelei. În secolul al XV-lea, cea mai celebră dintre aceste creaţii este cea a Ordinului Lânii de Aur, întemeiat de ducele Burgundiei, Filip cel Bun, în 1430. Aceste ordine se apropie de confrerii şi, în această perspectivă, pot fi fondate de simpli cavaleri. Astfel, la începutul secolului al XV-lea, Boucicaut fondează Ordinul „Scutului verde al Doamnei albe", dedicat apărării onoarei doamnelor şi domnişoarelor care sufereau de pe urma violenţelor Războiului de o sută de ani, şi redactează un tratat care exalta vechile virtuţi cavalereşti. Aceste ordine cavalereşti dovedesc o nostalgie a trecutului, o renaştere a misticii arthuriene, tinzând să perpetueze „glorificarea vitejiei, a simţului onoarei, a generozităţii, a mărinimiei[33]".

Tocmai în această atmosferă, se naşte şi se afirmă o nouă temă în cadrul lumii eroilor miraculoşi ai cavaleriei medievale. Este vorba despre cei nouă viteji. Această temă ilustrează concepţia oamenilor de cultură ai Evului Mediu, care aveau tendinţa de a regăsi continuitatea acestui ideal de-a lungul celor trei civilizaţii care s-au aflat la origina civilizaţiei medievale: civilizaţia iudaică a Vechiului Testament, cea păgână antică şi cea creştină medievală. Astfel, s-a alcătuit un grup de nouă viteji. Trei iudei ai Vechiului Testament: Ioshua, Iuda Macabeul şi David; trei păgâni ai antichităţii: Hector din Troia, Alexandru cel Mare şi Iulius Caesar; trei creştini din Evul Mediu: Arthur, Carol cel Mare şi Godefroi de Bouillon, primul rege latin al Ierusalimului, în 1099, pe care istoria mitică nu l-a reţinut. Aceşti nouă viteji apar pentru prima oară într-un tratat al lui Jacques de Longuyon, *Les Vœux du paon*, din 1312. Moda tapiseriei din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, apariţia jocurilor de cărţi, în secolul al XV-lea, au asigurat succesul acestor viteji, în particular al lui Carol cel Mare, care devine Regele de inimă roşie la tarot şi la cărţile de joc. Tema vitejilor a avut un succes care s-a răspândit dincolo de lumea masculină şi de cea a cavaleriei. Au apărut, în secolul al XVI-lea, chiar şi femei viteze, integrând astfel, în universul cavaleriei, printr-un rol activ, femeia care nu cunoscuse decât un rol pasiv în cadrul iubirii curteneşti. Aşadar, secolele al XV-lea şi al XVI-lea au fost o perioadă de efervescenţă cavalerească. Un bun exemplu, în acest sens, este dat de succesul unui roman catalan scris de Joanot

---

[33] Jean Flori, vezi bibliografia

Martorell de Valencia şi publicat postum, în 1490, *Tirant le Blanc*. Acest cavaler imaginar este un jalon important pe drumul care merge de la Lancelot la Don Quijote. Cervantes vedea în el „cea mai bună carte din lume", autorul ei declarând că a vrut să reînvie „gustul pentru faptele şi renumele de glorie al vechilor şi prea virtuoşilor cavaleri". Prefaţând o traducere recentă în franceză a romanului *Tirant le Blanc*, marele romancier peruan Mario Vargas Llosa declară că acest roman ambiţios merită, ca puţine altele, să fie calificat drept roman european: „Căci jumătate din Europa şi întreaga zonă a Mediteranei constituie decorul în care evoluează, ca la el acasă, eroul poveştii, un bărbat care se simte în ţara sa atât în Anglia sau în Britania, cât şi în Grecia sau în Spania, şi care nu recunoaşte alte frontiere între fiinţele umane în afară de cele ce despart onoarea de dezonoare, frumuseţea de urâţenie şi curajul de laşitate[34]."

Între timp, noi cavaleri bântuiau imaginaţia europenilor din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, precum Amadis de Gaule, apărut în secolul al XIV-lea, erou al romanului italianului Montalvo (1558), care a cunoscut un succes extraordinar. Spaniolii şi portughezii *conquistadores*, care au cucerit o parte a Americii la începutul secolului al XVI-lea, se hrăneau între două marşuri, între două lupte, cu lectura acestei literaturi cavalereşti. Şi astfel, aceasta a condus spre capodopera care constituie apogeul exaltării şi a succesului său şi totodată afirmarea criticii unui ideal definitiv demodat: această capodoperă este, evident, *Don Quijote* al lui Cervantes (1605-1615).

Cavalerii nu au mai reînviat după aceea decât prin intermediul erudiţiei istoricilor din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. O operă savantă s-a răspândit, atunci, în masă în Franţa şi a readus la modă cavaleria în timpul a ceea ce numim La Belle Époque: *La Chevalerie* de Léon Gautier (1894). Cu toate acestea, idealul cavaleresc l-a inspirat pe Bonaparte, care a creat, în 1802, un ordin menit să aibă succesul pe care i-l cunoaştem, Legiunea de onoare. Primul titlu al acestui ordin este cel de cavaler. S-a făcut, apoi, deseori, o apropiere între imaginea cavalerului şi cea a noului erou social care combină curtoazia nobililor

---

[34] *Tirant le Blanc*, tradus din catalană de Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharcis, 2003, p. 7-8

cu bunele maniere ale burgheziei, inventate de englezi în secolul al XIX-lea: *gentleman*-ul. Îi vom regăsi pe cavaleri, în sfârşit, în imaginarul cinematografic al secolului al XX-lea, prin intermediul cavalerilor Mesei Rotunde, succesul recent al seriei de filme *Vizitatorii*, realizată de Jean-Marie Poiré, dovedind clar că, dincolo de un surâs puţin ironic , cavalerii ne mai fac încă să visăm.

IMAGINE

Cavaler al Evului Mediu şi lumea modernă. Jean-Marie Poiré a consacrat trei filme aventurilor unui cavaler din secolul al XII-lea şi ale lacheului său, pe care un filtru magic îi aduce în lumea actuală. În al treilea film al seriei, intitulat *Vizitatorii în America* (2001), actorul Jean Reno evoluează printre automobile şi zgârie-nori americani.

IMAGINE

Rodrigo Diaz de Vivar, El Cid, a fost integrat în Evul Mediu în genealogia regilor Navarrei. Miniatură extrasă din Genealogia regilor Spaniei, 1385-1456, Madrid, Biblioteca naţională.

Cidul

Cidul este exemplul de erou medieval care a trecut, încă din epoca sa, de la stadiul de personaj istoric la cel de personaj mitic.

Această figură are particularitatea de a fi fost transmisă până în zilele noastre, fără o înnoire a imaginii sale. Rodrigo Diaz de Vivar, El Cid (1043-1099), este un personaj exemplar al *Reconquistei* spaniole, organizate de creştini împotriva musulmanilor, care a devenit, încă din secolul al XII-lea, graţie unei opere literare prelungite prin legende şi printr-o tradiţie orală, un erou creştin al luptei împotriva maurilor şi, în fine, graţie teatrului din secolul al XVII-lea, eroul unei mari poveşti de dragoste, relansată de renaşterea teatrală din a doua jumătate a secolului al XX-lea la Avignon.

Născut la Vivar, orăşel din Castilia, lângă Burgos, Rodrigo Diaz este un cavaler din nobilimea mijlocie care-şi pune talentele de

războinic şi de senior când în slujba regilor Castiliei, când a emirilor musulmani. După ce l-a slujit pe regele de Leon şi Castilia, Alfonso al VI-lea, împotriva regelui creştin al Navarrei, Rodrigo Diaz a fost exilat de acela, în anul 1081, după care şi-a pus spada în serviciul regelui musulman al Saragosei, împotriva contelui de Barcelona şi a regelui Aragonului şi al Navarrei; tocmai în aceste împrejurări, el primeşte supranumele de Cid, din arabul *sayyid*, senior. Împăcându-se cu Alfonso al VI-lea, el îi apără cu succes pe creştini împotriva Almoravizilor musulmani veniţi din Africa, în regiunea din Levant în care îşi constituie, de altfel, un principat. Aflat, iniţial, în serviciul unui prinţ musulman, aliat cu Alfonso al VI-lea, el s-a eliberat de sub această tutelă, iar, în 1094, a pus stăpânire pe Valencia, unde a instalat primul stat creştin în teritoriu islamic. Rodrigo Diaz impune chiar micilor regate musulmane vecine, taifas-urilor, plata unui tribut. Dar, în 1102, la trei ani după moartea sa, văduva sa, Jimena, şi regele Castiliei, Alfonso al VI-lea, sunt siliţi să cedeze maurilor principatul său din Valencia. Denis Menjot l-a definit foarte bine pe Cid ca personaj istoric: „Este un „aventurier de graniţă", avid de fapte cavalereşti şi de prăzi, slujindu-i pe suveranii creştini şi musulmani şi căruia războiul i-a asigurat ascensiunea socială, consacrată prin căsătoria fiicelor sale cu regele Navarrei şi contele de Barcelona".

Acest personaj s-a transformat, încă din secolul al XII-lea, într-un erou creştin ce luptă împotriva musulmanilor, altfel spus, într-o figură emblematică a *Reconquistei* creştine spaniole. Transformarea se datorează, în primul rând, publicităţii asigurate lui Rodrigo Diaz de Vivar şi soţiei sale, Jimena, de călugării benedictini de la abaţia Cardeña, de lângă Burgos, acolo unde cuplul a fost înhumat. Cidul nu a fost doar un erou creştin, ci şi un erou castilan, de vreme ce marea aventură a carierei sale a fost constituirea unui principat în jurul Valenciei. Ceea ce, însă, a asigurat definitiv reputaţia Cidului dincolo de graniţele Castiliei este un text literar. Este vorba de un poem castilan, scris între 1110 şi 1150 de un anonim, căruia i s-a dat denumirea de *Cantar de mío Cid* şi nu, cum a fost numit mai târziu, *Poema de mío Cid*; este un cântec de vitejie. Cidul din *Cantar* este castilan, nu-i slujeşte decât pe creştini şi luptă împotriva musulmanilor. *Cantar* povesteşte o serie de asedii, de razii, de lupte, în

care Cidul este întotdeauna un conducător creştin. O altă temă a poemului este cea a raporturilor dificile între Cid şi suzeranul său, regele Castiliei, relaţie ce ilustrează problemele ierarhiei feudale.

În fine, Cidul din *Cantar* este preocupat, pe lângă marile sale fapte de arme, şi de asigurarea renumelui şi a viitorului familiei sale, ale urmaşilor săi, în consecinţă, ale celor două fiice ale sale, în urma decepţiilor lor matrimoniale; acestea se căsătoresc cu doi infanţi ai unei alte familii nobile castilane, infanţii de Carrion, al căror comportament jignitor faţă de socrul lor şi, în general, scandalos este sancţionat prin duelul judiciar şi prin condamnare. Fiicele Cidului şi ale Jimenei sfârşesc, cum am văzut, prin a contracta căsătorii grandioase, ceea ce face că, şi în acest domeniu, Cidul este victorios.

Puţin înainte de moartea sa, în 1099, Rodrigo Diaz mai fusese lăudat şi într-un poem latin, *Carmen Campidoctoris*, elogiu al nobilului războinic căruia Rodrigo Diaz îi datorează celălalt nume al său, el Campéador. Renumele eroului castilan a fost, în sfârşit, asigurat şi printr-o cronică ce i-a fost consacrată la mijlocul secolului al XIII-lea, *Historia Roderici*.

Călugării de Cardeña au profitat de această creştere a reputaţiei sale pentru a încerca să facă din Cid un sfânt. Fără a fi marcată printr-o recunoaştere oficială a canonizării, reputaţia acestui cvasi-sfânt a fost întărită de pelerinajul pe care l-a făcut la Cardeña, în 1272, regele Castiliei, Alfonso al X-lea cel Înţelept. În 1541, călugării au deschis mormântul Cidului şi un parfum sfânt a emanat de acolo, aşa că, în 1554, regele Spaniei, Filip al II-lea, a obţinut de la Vatican deschiderea unui proces de canonizare, care a fost, însă, abandonat în scurtă vreme.

Cu toate acestea, renumele eroului s-a păstrat, cel puţin în Castilia. O cronică, compusă fără-ndoială la începutul secolului al XIV-lea, a fost tipărită şi publicată la Burgos, în 1512, sub titlul de *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador,* şi a fost reeditată, în 1552 şi în 1593.

Şi totuşi, teatrul va fi cel care va relansa imaginea mitică transformată a Cidului şi, chiar dacă figura cavalerească a lui Rodrigo este exaltată aici, apare, totuşi, şi o altă faţetă a personajului, cea a marelui îndrăgostit. Astfel, iubirea lui Rodrigo şi a Jimenei întâmpină obstacole şi oferă o temă dramatică teatrului spaniol de la sfârşitul

epocii de aur, adoptată, mai apoi, graţie modei hispaniste, şi de teatrul francez clasic, care găseşte în ea un caz exemplar de erou prins între pasiune şi datorie. Utilizând mai cu seamă balade populare, în care înflorise tema dragostei, dramaturgul spaniol Guillén de Castro reprezenta, în 1561, *Las Mocedades de Rodrigo* (Copilăria lui Rodrigo), care a inspirat *Le Cid*, piesa lui Corneille, a cărei primă reprezentare la Paris, în 1636, a fost un mare succes.

Cidul pare a fi scăpat valului romantic, fără-ndoială pentru că imaginea sa literară era prea legată de cea a unei capodopere a teatrului clasic. Cât despre personajul istoric, el a fost aproape zdrobit, dacă nu distrus de un critic neerlandez, Reinhardt Dozy, care, în lucrarea *Recherches concernant l'histoire et la littérature de l'Espagne au Moyen Age* (1849), l-a prezentat pe cel pe care l-a numit "Cidul în lumina noilor documente". Una dintre principalele sale surse a fost un savant arab, născut la Santarem, în Portugalia, practic un necunoscut, care scrisese la Sevilla, la începutul secolului al XII-lea, *Trésor des excellents Espagnols*, un dicţionar biografic, în care schiţa un portret prea puţin amabil al Cidului Campéador. În locul cavalerului pios şi curtenitor din legenda spaniolă, Dozy a restabilit imaginea istorică a unui condotier crud şi grosolan, afirmând chiar că Cidul fusese mai degrabă musulman, decât creştin.

Renaşterea Cidului ca erou spaniol a survenit abia la începutul secolului al XX-lea, graţie capodoperei unui ilustru psiholog şi istoric literar, Ramón Menéndez Pidal. Cu o erudiţie considerabilă şi un talent literar fără pereche, Menéndez Pidal a făcut din Cid eroul eponim şi central al unei Spanii medievale glorificate. Intr-adevăr, această carte mare a fost intitulată *La Espagña del Cid* (1929). Graţie lui Pidal, gloria naţională a Cidului atingea, în fine, zenitul şi reprezenta oarecum figura eroului spaniol în cadrul peisajului eroic al Europei. Franchismul s-a străduit să confişte imaginea Cidului, făcând chiar unele paralele între locurile de naştere învecinate de la Burgos, al Cidului, şi de la Vivar, al lui Caudillo. Or, cum Menéndez Pidal nu a acceptat aceste deformări, pentru câţiva ani, el a fost îndepărtat de regim de la preşedinţia Academiei spaniole. Si totuşi, el nu a fost, nici măcar în acest domeniu, un adevărat opozant al regimului.

Dacă, în ciuda numeroaselor critici făcute marii opere a lui

Menéndez Pidal, Cidul rămâne un erou exemplar al Evului Mediu, un Ev Mediu cuprins de naţionalism, el a cunoscut, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, un nou avatar glorios, datorat, încă o dată, teatrului. Asocierea dintre punerile în scenă foarte moderne şi promovarea unor actori carismatici, impunând, prin modul lor de a juca personajul lui Rodrigo, imaginea tânărului erou cavaleresc reprezentativ pentru acea categorie medievală a tinerilor, descrisă atât de bine de Georges Duby, a făcut din piesa lui Corneille un mare succes al Teatrului naţional popular şi al festivalului de la Avignon. Dacă, la sfârşitul secolului al XIX-lea, actorul tradiţionalist al comediei franceze, Mounet Sully, reprezentase un Cid foarte „clasic", tânărul Cid a fost revelaţia adusă de un actor el însuşi tânăr, care a entuziasmat mulţimea, Gérard Philippe. Dar şi alţi regizori şi alţi actori au arătat că Cidul putea fi un erou de teatru pentru experienţele cele mai moderne. Cidul este, deci, exemplul unui erou istoric promovat de literatură şi de teatru, reunind, astfel, diferitele elemente care produc imaginarul eroic: memoria, poezia, teatrul şi, desigur, oamenii.

ILUSTRAŢIE

Cidul lui Gérard Philippe. Graţie succesului extraordinar al interpretării sale a Cidului lui Corneille, în curtea Palatului Papilor din Avignon, în cadrul festivalului montat de Jean Vilar, tânărul actor a construit imaginea unui erou modern. El joacă aici în 1951.

Fără a cunoaşte acelaşi succes în cinema, Cidul a inspirat cel puţin un film celebru, cel al lui Anthony Mann, din 1960, cu Charlton Heston şi cu Sophia Loren. Mai de curând, un film ne arată că Cidul este, de asemeni, unul dintre acei eroi istorici pe care istoria recentă îi poate manipula, aşa cum am văzut şi în cazul lui Arthur. Este vorba de un film spaniol de animaţie, *Legenda Cidului*, al lui José Pozo. Aici, Cidul este un luptător fără teamă şi cusur, mare ucigaş de mauri însetaţi de sânge, lipsiţi de orice simţ moral şi conduşi de un şef bărbos şi crud. Cidul pare să fi fost, şi el, una dintre victimele evenimentelor din 11 septembrie 2001.

ILUSTRAŢIE

Grădina împrejmuită, cu fântâna în centru, sunt modelul de monument închis a cărui încununare arhitecturală o reprezintă claustrul. *Speculum humanae salvationis*, secolul al XV-lea. Chantilly, muzeul Condé.

Claustrul

Termenul de „claustru" poate desemna o parte a unei mânăstiri sau mânăstrirea însăşi.

Acesta a fost transmis imaginarului european până în zilele noastre, pentru a pune în valoare două componente caracteristice ale ideologiei monastice. În imaginarul istoric, claustrul este, în primul rând şi mai cu seamă, un loc central al mânăstirii, constituit dintr-o grădină interioară înconjurată de galerii, care se deschid înspre grădină prin arcade. Într-o altă accepţiune, claustrul se referă la întreaga mânăstire, ca ansamblu al construcţiilor închise. Semnificaţia esenţială a termenului este, în ambele cazuri, ideea de închidere, de împrejmuire. Aceasta este, de altfel, şi etimologia latină a cuvântului, *claustrum*, care vine de la *claudere*, a închide.

Imaginarul claustrului, este cel al închiderii, legate, în imaginarul creştin, de cel al grădinii. Grădina medievală este, prin excelenţă, o grădină închisă, închidere care protejează atât producţia vegetală şi fructiferă a călugărilor, cât şi spaţiul de spiritualitate de care va fi legată în mod deosebit, începând cu secolele al XI-lea şi al XII-lea, imaginea Fecioarei. Atunci când Fecioara s-a detaşat de peripeţiile vieţii sale terestre, ea s-a regăsit fie în cer, după Înălţare, fie într-o grădină împrejmuită. Aşadar, referinţa fundamentală a claustrului ca grădină închisă este cea a paradisului, ceea ce face că, adesea, gândirea simbolică medievală a vorbit, într-adevăr, de claustrul mânăstirii ca despre un paradis.

În afară de această imagine a Ierusalimului celest, claustrul este şi metafora sufletului şi a omului interior; el este acea parte a ideologiei creştine plasată sub semnul păcii interioare, opuse agitaţiei lumii – în contrast complementar cu peregrinările omului itinerant,

homo viator.

Aşadar, claustrul este întruchiparea uneia dintre faţetele creştinismului medieval ambivalent şi ale sensibilităţii europene care s-a degajat din acesta. Dacă, într-adevăr, am văzut, în legătură cu cavalerul, că o relaţie fundamentală a omului medieval cu spaţiul era rătăcirea, cealaltă faţetă antitetică şi complementară este cea a legăturii cu un loc precis, a ceea ce limbajul medieval numea *stabilitas loci* (stabilitatea locului). Astfel, bărbatul – şi în mai mică măsură femeia – din occidentul medieval oscilează între un loc stabil şi drum.

Claustrul apare, în arhitectura monastică din occident, încă de la începuturile acesteia, din secolul al IV-lea. Un document al epocii carolingiene de la începutul secolului al IX-lea atestă locul de două ori central pe care claustrul l-a ocupat în mânăstirea creştină, atât în structura ei, cât şi în funcţionarea ei. Este vorba despre un plan al abaţiei de la Saint-Gall, din Elveţia actuală, oglindă atât a mânăstirii reale, cât şi a mânăstirii ideale. În sensul său larg de mânăstire, claustrul apare aici ca un fel de oraş autarhic, centrul fiindu-i, în mod clar, biserica şi claustrul care-i este ataşat. Extinderea unei mânăstiri şi a anexelor sale spre un adevărat oraş s-a verificat, apoi, pentru perioada carolingiană şi în cazul abaţiei de la Saint-Riquier, din Picardia.

Marea răspândire a claustrului monastic datează din epoca romanică (secolele XI-XII), iar gustul estetic modern consideră în unanimitate că acest tip de claustru romanic care s-a păstrat, de exemplu, în Provence, este cel mai frumos din toate cele pe care arhitectura medievală ni le-a lăsat moştenire, în vreme ce, aşa cum am văzut, goticul îşi adjudecă excelenţa catedralei. Regăsim în această opoziţie contrastul între intim şi deschis ce caracterizează ideologia şi sensibilitatea medievale. În calitate de spaţiu intern al mânăstirii, claustrul este locul în care se întruchipează cel mai bine spiritul comunitar al călugărilor şi aspectul devoţiunii individuale la care face trimitere cuvântul călugăr (*moine*, de la *monos*, „*singur*" în limba greacă). Claustrul este, aşadar, locul rugăciunii individuale. El este, prin excelenţă, cadrul acestui exerciţiu fundamental al devoţiunii creştine, rugăciunea. Dar galeriile claustrului pot fi şi teatrul unor manifestări colective de devoţiune, spre exemplu cel al procesiunilor

monahale.

Aparent, claustrul pare a fi atins apogeul în viaţa monastică odată cu reformele din secolul al XII-lea, dintre care cea mai celebră este cea a cistercienilor. Glorificarea claustrului a fost, astfel, o temă majoră a spiritualităţii şi a literaturii monastice ale acestui secol. Două dintre cele mai remarcabile mărturii ale acestei devoţiuni sunt *L'École du cloître,* a benedictinului Pierre de Celle, mort în 1183, şi *De claustro animae* (Claustrul sufletului) a canonicului augustinian Hugues de Fouilloy, de lângă Corbie, mort în 1174. Pierre de Celle insistă pe virtuţile claustrului, care sunt liniştea sufletului (*quies*) şi lipsa de activităţi, care lasă loc devoţiunii (*otium*). Hugues de Fouilloy dă o explicaţie alegorică diferitelor părţi ale claustrului, sugerând că împrejmuirea este expresia simbolică a solitudinii vieţii contemplative, în opoziţie cu viaţa activă.

Cum spiritualitatea monastică, mai ales la benedictini, recurge la artă şi în particular la sculptură, ca omagiu adus lui Dumnezeu şi totodată ca mijloc de înălţare a sufletului, galeriile claustrului au fost deseori magnific împodobite cu sculpturi. Citǎm, printre cele mai frumoase, claustrul de la Moissac, din Franţa de sud-vest, şi cel de la Saint-Trophim, de la Arles, din Provenţa.

Atunci când ordinele de călugări cerşetori au venit să locuiască în oraşe, în edificii care nu se mai numeau claustru, ci mânăstire, ei au păstrat, totuşi, spaţiul intern al claustrului, care a urmat, de aici înainte, evoluţia gustului estetic gotic, renascentist, baroc. Un frumos exemplu de claustru baroc este cel pe care l-a construit Borromini, la începutul secolului al XVII-lea, în biserica San Carlo Alle Quatro Fontane, de la Roma.

ILUSTRAŢIE

Un claustru baroc. Acest claustru, construit de Borromini la începutul secolului al XVII-lea, împodobeşte biserica San Carlo Alle Quatro Fontane, de la Roma.

Marea provocare a claustrului fusese cea a închiderii, a împrejmuirii, ideal şi practică ce au fost impuse în special femeilor (sau aleasă de ele). Astfel, încă din secolul al V-lea, călugăriţele au fost

supuse unei reguli stricte a închiderii. Chiar şi surorile din ordinele cerşetoare, inclusiv Clarisele, au practicat închiderea, spre deosebire de călugări, pe care apostolatul îi chema adeseori în afara mânăstirii lor. *Decretalia Periculosa* a Papei Bonifaciu al VIII-lea, din 1298, a impus tuturor călugăriţelor un legământ de recluziune. În secolul al XVI-lea, în timp ce Reforma protestantă suprima mânăstiri, abaţii şi locuri de recluziune, Contrareforma catolică prelungea şi întărea recluziunea pentru femei. O recluziune strictă este unul dintre elementele reformei carmelitelor, înfăptuite de Tereza de Avila. Arhiepiscopul de Milano, Carlo Borromeo, veghează la respectarea strictă a recluziunii călugăriţelor. Conciliul din Trento decretează excomunicarea pentru orice infracţiune în raport cu legământul de recluziune. La începutul secolului al XVII-lea, François de Sales şi Jeanne de Chantal sunt obligaţi, împotriva voinţei lor, să adopte recluziunea pentru noul lor ordin. Chiar şi după peripeţiile Revoluţiei şi după închiderea a numeroase mânăstiri şi abaţii, imaginea claustrului va rămâne, în continuare, legată de imaginea călugăriţei, asociere care a prins din nou contur în secolul al XIX-lea, opunând călugăriţele caritabile celor active, precum surorile de la Saint-Vincent-de-Paul şi călugăriţele în recluziune, a căror imagine emblematică a fost cea a Carmelitelor. *Dialogul carmelitelor* al lui Bernanos, devenit operă odată cu Poulenc, a desăvârşit această legătură imaginară între femeie şi claustru.

La sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea, claustrul devine imaginea nostalgică a unui paradis monastic medieval. În chip de capodoperă arhitecturală şi ansamblu sculptural, claustrul a atras interesul unor colecţionari bogaţi şi, în particular, al unor amatori americani, care vedeau în el cea mai înaltă expresie a artei medievale. Începând din 1914, sculptorul George Grey Barnard a adunat diverse fragmente din abaţiile medievale europene. În 1925, John D. Rockfeller i-a cumpărat colecţia şi a donat-o Metropolitan Museum of Art din New York, care, în 1926, a regrupat obiectele, le-a organizat şi le-a expus publicului, într-o anexă situată pe o colină ce domina Hudson River. Sunt reconstituite aici, aproape în întregime, claustrul de la Saint-Guilhem-le-Désert şi cel de la Saint-Michel-de-Cuxa. Alte sculpturi, tapiserii şi fragmente

arhitecturale aveau să se alăture acestor mânăstiri transferate şi reconstituite. Construcţia a primit, de aceea, numele de *The Cloisters*. Astfel, imaginarul claustrului şi-a găsit o memorie şi o reîntrupare în cetatea emblematică a Americii contemporane.

Majoritatea mânăstirilor fiind astăzi abandonate, iar claustrul lor pustiu, acest loc, devenit mitic prin faptul că evocă singurătatea şi paradisul, oferă un cadru excepţional anumitor activităţi muzicale. Claustrul de la Noirlac, din Berry, este unul dintre cele mai remarcabile exemple în acest sens. Astfel, în imaginarul european de azi, claustrul a devenit imaginea unui paradis pierdut şi, totodată, a unei închisori distruse sau deschise.

Cocagne

Ţinutul Cocagne apare ca o ţară imaginară într-o istorioară populară de pe la începutul secolului al XIII-lea, redactată în franceza veche.

Această creaţie a imaginarului medieval ne-a fost lăsată moştenire prin trei manuscrise, manuscrisul iniţial, de pe la 1250, şi două cópii, de la începutul secolului al XIV-lea. Etimologia cuvântului, ignorat până atunci, este necunoscută. Eforturile filologilor de a-i conferi o origine veche latină sau provensală şi de a lega Cocagne de bucătărie au rămas zadarnice. Ţinutul Cocagne iese gata constituit, direct din imaginaţia medievală.

Apărut în franceză, termenul cunoaşte rapid traduceri în engleză, *Cokaygne* sau *Cockaigne*, în italiană, *Cuccagna,* şi în spaniolă, *Cucaña*. Doar germanii adoptă un alt cuvânt, a cărui origine nu e, însă, cu mult mai clară, *Schlaraffenland*. Povestirea populară despre Cocagne, din secolul al XIII-lea, conţine 200 de versuri octosilabice şi vorbeşte despre călătoria autorului într-un ţinut imaginar. Autorul, anonim, întreprinde această călătorie ca o penitenţă, care îi este impusă de papă. El descoperă „un ţinut al minunilor fără număr", un pământ „binecuvântat de Dumnezeu şi de sfinţi", numit Cocaigne, imediat definit prin această caracteristică miraculoasă: „Acolo, cu cât cineva doarme mai mult, cu atât câştigă mai mult." Somnul este, deci, o sursă de beneficii şi cred că ar trebui să vedem în aceasta o aluzie la

ceea ce era, pe atunci, criticabil la cămătar, ale cărui beneficii creşteau în timp ce dormea. Aşadar, istorioara începe prin a lua peste picior morala secolului al XIII-lea. Zidurile caselor din acest ţinut sunt făcute din peşti, „ştiuci, somoni şi sardele", căpriorii sunt făcuţi din sturion, acoperişurile din costiţă, scândurile (şipcile de sub tencuială) din cârnaţi, câmpurile de grâu sunt împrejmuite cu fripturi şi cu jambon; pe străzi, gâşte grase stau la fript, rotindu-se singure pe frigări, condimentate permanent cu usturoi. Pe toate străzile şi străduţele, sunt mese servite cu feţe de masă albe, la care toată lumea se poate aşeza şi poate mânca, fără nicio oprelişte, peşte sau carne, de cerb sau de pasăre, friptă sau înăbuşită, şi totul fără a avea nimic de plătit. Prin acest ţinut, curge un râu de vin, în care pahare, cupe de aur şi argint vin să se umple singure. Râul este făcut jumătate din vin roşu, din cel mai bun, ca cel din Beaune sau de dincolo de mare, iar jumătate dintr-un excelent vin alb, ca cel din Auxerre, La Rochelle sau Tonnerre, în întregime gratuit. Cu toate acestea, oamenii nu sunt grosolani, ci viteji şi curtenitori. După o astfel de imagine a abundenţei alimentare, abundenţă în care calitatea însoţeşte cantitatea, vine rândul plăcerilor unui calendar foarte special. Luna are şase săptămâni; există patru sărbători ale Paştelui pe an, patru sărbători ale Sfântului Ioan, patru sărbători ale culesului viilor, toate zilele sunt zile de sărbătoare şi duminici; există patru sărbători ale tuturor sfinţilor, patru sărbători de Crăciun, patru ale intrării în biserică, patru de Lăsata secului şi numai un post, la fiecare douăzeci de ani.

Autorul revine, însă, la mâncare, reafimând că se poate mânca orice şi pe săturate, căci nimănui nu-i este impus niciun post şi, cum vorbise deja de mâncare fără măsură, acum, precizează „că nimeni nu îndrăzneşte să le refuze nimic". Nu ne putem împiedica să nu ne gândim la sloganul din mai 1968: „Este interzis să interzici", ceea ce ne face să înţelegem că utopia unei societăţi fără interdicţii datează din secolul al XIII-lea, de la ţinutul Cocagne, perioadă care a fost frământată şi de alte preocupări fundamentale ale societăţii noastre, precum sexualitatea şi munca, pe care povestirea despre Cocagne nu le-a ignorat defel.

Să semnalăm, în concluzia acestui aspect alimentar, cum că, în acest ţinut, plouă trei zile pe săptămână cu caltaboş cald, critică

fundamentală a banilor, pe care acest tărâm îi suprimă. „Tara asta este atât de bogată, încât, peste tot pe câmp, se găsesc pungi cu bani, inclusiv cu monede străine de aur, arabe şi bizantine, dar care nu servesc la nimic, căci totul este gratuit, căci, în această ţară, nimic nu se cumpără şi nici nu se vinde." Ceea ce autorul povestioarei ţinteşte aici este marea explozie a economiei monetare din secolul al XIII-lea.

Să trecem acum la sex. Femeile, fie ele doamne sau domnişoare, sunt atât de frumoase, încât fiecare bărbat o ia pe cea care îi place, fără ca cineva să se supere. Fiecare îşi satisface plăcerea cum vrea şi la discreţie, pentru aceasta femeile nefiind blamate, ci, dimpotrivă, onorate. Şi dacă, din întâmplare, o femeie se interesează de un bărbat pe care îl vede, ea îl abordează în plină stradă şi-şi satisface plăcerea, astfel că fiecare face pe placul fiecăruia. Ceea ce uimeşte aici, după părerea mea, este mai puţin visul unei sexualităţi libere, pe care-l regăsim, de exemplu, în textele epocii despre minunile Indiei, cât uluitoarea egalitate în comportamentul sexual dintre femeie şi bărbat. În 1215, Biserica tocmai introdusese consimţământul femeii pentru căsătorie, la egalitate cu cel al bărbatului, aici, însă, egalitatea între sexe este împinsă până la consecinţele sale extreme. Aşadar, bărbatul din Evul Mediu nu a fost întotdeauna atât de misogin pe cât s-a pretins, şi încă de prea multe ori.

Ne putem aştepta la o practică şi la un elogiu al nudităţii, dar asta n-ar avea nimic miraculos. Minunea ţine de haine. Minunea este costumul. În acest ţinut, există negustori de ţesături foarte amabili, care distribuie, în fiecare lună, diverse costumaţii, rochii pentru brunete, roşu-aprins, violet sau verde, fie din lână de bună calitate, fie grosolană, fie din mătase de Alexandria, fie din pânză raiată ori din păr de cămilă. Există multe veşminte la alegere, fie în culori cenuşii, fie bordate cu hermină; în acest ţinut preafericit, există, de asemenea, cizmari foarte activi, care distribuie pantofi cu şnururi, ghete şi pantofi de vară bine modelaţi pe forma piciorului, câte trei sute pe zi, la discreţie.

Şi mai există o minune, fântâna Tinereţii, care-i face să întinerească pe bărbaţi şi pe femei. Orice bărbat, oricât de bătrân şi de cărunt ar fi, orice femeie, oricât de îmbătrânită ar fi, cu părul alb sau doar înspicat, va reveni la vârsta de treizeci de ani (vârsta la care se

presupune că a început să predice Hristos).

Cine a fost în această ţară şi a plecat de acolo este, cu siguranţă, nebun. „E ceea ce am făcut eu, recunoaşte autorul povestirii, pentru că voiam să mă întorc la prietenii mei dragi, pentru a-i duce în acest ţinut preafericit, pe care acum nu mai ştiu cum să-l găsesc. Dacă vă este bine în ţara voastră, nu încercaţi să plecaţi de acolo, căci, vrând să schimbi, ai numai de pierdut."

ILUSTRAŢIE

Un bărbat burtos şi o femeie slabă întruchipează opoziţia între plăcerile care amintesc de ţinutul Cocagne şi ascetismul impus de Biserică prin post. Peter Bruegel, Lupta dintre Lăsata secului şi Post*, 1559, Viena, Kunsthistorisches Museum.*

ILUSTRAŢIE

Fântâna Tinereţii. Întinerirea în apa feerică a fântânii Tinereţii, în mijlocul distracţiilor balneare, al întoarcerii la goliciunea originară şi al divertismentelor amoroase, readuce la tinereţe şi la plăcerile ei pe bărbaţii şi pe femeile în vârstă, de orice condiţie socială. Fântâna Tinereţii*, secolul al XV-lea, castelul de la Mantua.*

Povestirea despre Cocagne a scăpat, fără îndoială, de la o distrugere completă, în primul rând pentru că a recurs la aparenţe creştine şi, mai ales, pentru că, prin concluzia sa, nu constituie un apel la revoltă, ci la resemnare. Ea alimentează, de asemenea, problema funcţiei utopiei, sfidare sau ispăşire. Paradisul pierdut al ţinutului Cocagne este o formă medievală şi populară a vârstei de aur elitiste a filosofiei antice. Este un vis al abundenţei, care dezvăluie cea mai mare teamă a populaţiilor medievale, foamea, un vis de libertate, care condamnă greutatea interdicţiilor de tot felul şi a dominaţiei Bisericii, un vis, dacă nu de lene, măcar de *dolce far niente* sau cel puţin de timp liber opus promovării muncii, care nu-i onorează pe cei ce muncesc decât spre a-i supune mai bine, în fine, un vis al tinereţii, pe care îl nutreşte slaba speranţă de viaţă a bărbaţilor şi a femeilor din Evul Mediu. Dar ceea ce mi se pare cel mai remarcabil este denunţarea, în acest text, a încadrării timpului de către Biserică şi de către religie.

Visul unui calendar al fericirii este unul dintre marile vise ale imaginarului social.

În fine, povestirea despre Cocagne este un vis al plăcerii trupeşti. Aceasta mi se pare suficient spre a-l deosebi radical de ereziile contemporane acestei povestiri, care sunt, în general, nişte erezii rigoriste, ce condamnă trupul, materia şi plăcerea, mai mult decât o făcea însăşi Biserica. Ca atare, ţara Cocagne i-ar îngrozi pe cathari.

Nu se cuvine să mă pronunţ în legătură cu opinia care a fost exprimată şi care aseamănă ţinutul Cocagne cu paradisul din Coran. Nu cred deloc în această influenţă. Iar, dacă ar exista unele asemănări, cauza ar trebui căutată în concepţiile păgâne înrudite din trecutul comun oriental şi occidental.

Utopia ţinutului Cocagne a continuat în imaginarul european. Dar eu deosebesc, în acest sens, două perioade, două faze. Mai întâi este vorba despre integrarea temei în literatura poveştii hazlii. Ţinutul Cocagne a avut norocul de a fi fost preluat de Boccaccio, în *Decameronul*. Apoi, ţinutul Cocagne a supravieţuit, amestecat cu alte teme contestatare, dintre care principalele trei îmi par a fi fântâna Tinereţii, deja prezentă în povestire; apoi, lupta dintre Lăsata secului şi Post, a cărei apariţie este aproape contemporană cu cea a povestirii, sub forma Post şi Crăpelniţă; şi, în fine, tema lumii pe dos. Aceste teme sunt deosebit de prezente în literatura, în arta şi în imaginarul secolului al XVI-lea. Mi se pare remarcabil faptul că acelaşi mare pictor, Bruegel, care a pictat singura mare reprezentare picturală a ţării Cocagne (care privilegiază lenea, somnul şi prosperitatea fizică), a reprezentat şi lupta între Lăsata secului şi Post. Critica modernă a văzut în povestire fie „un vis compensatoriu", fie „o utopie socială" (este cazul istoricului ceh Graus), o utopie „anticlericală", o utopie „a evadării" şi, în fine, o „utopie populară" sau „folclorică".

Oricare ar fi dificultatea de a surprinde istoric ceea ce numim cultura populară, consider că această cultură, pe care creştinismul medieval avea tendinţa de a o denunţa ca păgână, încadrează istoric perioada ţării Cocagne. Povestirea din secolul al XIII-lea a cules, fără-ndoială, tradiţii păgâne. Iar, în epoca modernă, cu certitudine începând cu secolul al XVIII-lea, utopia Cocagne a devenit, în mod

anecdotic, un joc de copii. Poate şi sub influenţa arborelui de Mai (pistă ce ar trebui urmată), Cocagne a supravieţuit în comunităţile rurale, împrumutând numele său unui element de sărbătoare populară, stâlpul de Cocagne. În vârful unui stâlp, se găseşte o recompensă, deseori sub formă de mâncare, ceva delicios, şi cineva, cel mai adesea un copil, trebuie să se caţăre până în vârful stâlpului, pentru a pune mâna pe ea. Cea mai veche menţionare a stâlpului de Cocagne pare a se afla în cronica supranumită *Journal d'un bourgeois de Paris*, care notează, în 1425, într-o epocă în care Parisul se afla sub dominaţia englezilor şi a Bourguignonilor, dar în care lumea se amuza la fel de bine:

În ziua de Saint-Leu-et-Saint-Gilles, care a căzut sâmbătă, 1 septembrie, unii locuitori ai parohiei au propus un nou divertisment pe care l-au imaginat astfel: au luat un ţăruş foarte lung de 6 stânjeni şi l-au înfipt în pământ, iar, în capătul de sus, au pus un coş cu o gâscă grasă şi şase monede, după care au uns bine cu grăsime ţăruşul şi au strigat că cine poate merge să ia gâsca, căţărându-se fără ajutor, va primi ţăruşul şi coşul, gâsca şi cele şase monede; dar nimeni n-a reuşit, oricât de bun căţărător ar fi fost; şi totuşi, seara, un tânăr valet, care se căţărase cel mai sus, a primit până la urmă gâsca, nu însă şi coşul şi nici monedele, nici ţăruşul; acestea s-au întâmplat la Quincampoix, pe strada Gâştelor[35].

Stâlpul de Cocagne a devenit, în cele din urmă, un amuzament de serbare câmpenească, de iarmaroc. El ilustrează diversitatea căilor pe care le-au urmat, în istoria societăţii noastre, miturile miraculoase care au constituit imaginarul său.

ILUSTRAŢIE
Jonglerul exprimă, în epoca romanică, divertismentele feudale ale

---

[35] *Journal d'un bourgeois de Paris*, editat şi prezentat de Colette Beaune, Paris, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1990, p. 221-222. Stânjenul măsura 1,949 m. Divertismentul era prezentat ca o invenţie nouă, dar numele de Cocagne nu este pronunţat.

gesticulației și misterele diabolice ale corpului. Secolul al XII-lea, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

Jonglerul

Jonglerul este un animator. Numele său vine din latinescul *jocus*, „joc".

De aici și statutul său și imaginea sa ambiguă în societatea și în cultura medievală. Această ambiguitate este cea pe care o are plăcerea în această societate și-n această cultură. Jonglerul este exemplul însuși al eroului ambiguu, iar Edmond Faral l-a considerat succesorul mimilor antici. Dar eu sunt frapat mai cu seamă de legăturile sale strânse cu noua societate feudală, care se impune între secolele al X-lea și al XII-lea. Este cert, însă, că el receptează o parte a moștenirii animatorilor păgâni, în particular a barzilor societății celtice. Jonglerul este un animator itinerant, care merge să-și facă jongleriile acolo unde sunt apreciate și remunerate, adică mai cu seamă în castelele senioriale. Este un animator bun la toate. El recită versuri și povestește tot felul de întâmplări. Este un jongler „oral", deși nu el e autorul acelor texte datorate trubadurilor și truverilor. El nu e decât un executant.

În același timp, el este un jongler gestual; este un acrobat care se contorsionează, un jongler în sensul modern al termenului, un dansator, deseori parodic, și, în fine, un muzician, care cântă acompaniindu-se frecvent din lăută sau din vielă. Dar totul depinde de conținutul activității jonglerului și de sensul pe care acesta i-l dă. Jonglerul este oarecum ilustratorul dublei naturi a omului, creat de Dumnezeu, dar decăzut după păcatul originar, astfel că gândurile și acțiunile sale pot înclina de partea bună sau de partea rea, pot exprima starea sa de fiu al lui Dumnezeu, creat după chipul și asemănarea sa, sau de păcătos, manevrat de diavol. El poate fi, așadar, jonglerul lui Dumnezeu sau jonglerul diavolului. În fond, el este imaginea spectaculoasă a ceea ce, în esență, reprezintă orice erou medieval: un om eroic, dar întrucâtva păcătos și care poate pleca din slujba lui Dumnezeu pentru a intra în slujba Satanei. Or una dintre marile sarcini ale moralei medievale a fost aceea de a delimita binele de rău, ceea ce e pur de ceea ce e impur în comportamentul eroilor medievali. Această

reflecţie s-a concentrat şi asupra meseriilor omului medieval. Erau ele licite sau ilicite? Iar, în cazul jonglerului, plăcerea pe care o suscită şi care este însuşi scopul meseriei sale este, oare, o dorinţă licită sau ilicită? Un text de la începutul secolului al XIII-lea, care a devenit celebru printre medievişti, face distincţia între jonglerii buni şi jonglerii răi. Acest text dă seama despre o dublă evoluţie, care pune pregnant problema ambivalenţei meseriilor. Pe de o parte, este vorba de metoda scolastică, care este o metodă critică, o metodă de distincţie, de ordonare şi de clasificare, şi care, în concluzie, încearcă să discrimineze adevărul de fals, licitul de ilicit etc.; pe de altă parte, de progresele confesiunii auriculare, devenită obligatorie în urma hotărârilor celui de-al IV-lea conciliu de la Laterano, din 1215, şi care încearcă să definească binefacerile şi pericolele morale şi sociale ale fiecărei meserii. Distincţia între jonglerii buni şi jonglerii răi a fost făcută, într-un manual pentru confesori, puţin înainte de 1215, de englezul Thomas Chobham, format la Universitatea din Paris. După Thomas Chobham, jonglerul rău, jonglerul ruşinos (*turpis*) este cel care nu dă înapoi în faţa bufoneriei (*scurrilitas*), a excesului, a exhibiţionismului verbal şi gestual. Este cel care nu-şi ţine trupul în slujba spiritului; este un histrion, care înlocuieşte gesturile decente cu o *gesticulatio* impudică. În schimb, există alţii care sunt demni de toată lauda. Ei „cântă faptele mari ale prinţilor şi vieţile sfinţilor, ei aduc alinare când eşti bolnav sau neliniştit şi nu comit prea multe infamii aşa cum fac acrobaţii bărbaţi şi femei, precum şi cei care dau spectacole ruşinoase şi care, fie prin incantaţii, fie altfel, fac să apară fantome".

Licit sau ilicit, jonglerul medieval rămâne, în orice caz, aproape de limitele pe care le admit morala, Biserica şi societatea feudală şi ilustrează poziţia fragilă a eroilor Evului Mediu. Mai mult decât alţii, el are tendinţa de a fi un marginal şi nu întâmplător îl vedem, destul de des, reprezentat în marginile ilustrate ale manuscriselor. Până şi în Biblie există un jongler ilustru. Acesta este regele David – un rege care se joacă, cântă şi dansează. Desigur, a avut şi el slăbiciunile lui, în particular faţă de Bethsabeea, de farmecele căreia a şi murit, de altfel, comiţând adulterul, dar el rămâne un model glorios, care susţine imaginea jonglerului, atunci când Biserica sau societatea ar fi tentate

să-l dispreţuiască sau să-l respingă.

După Michel Zink, cel care l-a reabilitat cel mai bine pe jongler în societatea feudală a secolului al XII-lea este sfântul Bernard (mort în 1153). Pentru sfântul Bernard, jonglerii oferă oamenilor un exemplu de smerenie, ceea ce face că, odată deveniţi smeriţi, oamenii se aseamănă ei înşişi „cu jonglerii şi cu acrobaţii, care, cu capul în jos şi cu picioarele în aer, fac contrariul a ceea ce obişnuiesc oamenii, merg în mâini şi atrag, astfel, asupra lor privirile tuturor. Nu este un joc pueril, nu e un joc de teatru, menit să provoace dorinţa prin unduiri feminine ruşinoase sau să reprezinte acte josnice, ci este un joc agreabil, decent, serios, remarcabil, a cărui vedere îi poate bucura pe spectatorii din cer". În acel moment al secolului al XII-lea, Biserica şi creştinii erau împărţiţi între reabilitarea jonglerilor, aşa cum o argumentează sfântul Bernard, şi condamnarea lor fără drept de apel, aşa cum o formulează contemporanul său, Honorius Augustodunensis, în *Elucidarium*. Un discipol pune întrebarea: „Au oare jonglerii vreo speranţă?", la care maestrul răspunde: „Nici cea mai mică, căci, adevăr grăiesc ţie, ei sunt, cu toată intenţia lor, servitorii lui Satan; ei sunt cei despre care se spune: nu l-au cunoscut pe Dumnezeu şi, de aceea, Dumnezeu le va da cu tifla atunci când se vor face de râs." Părerea „progresistului" Abélard este aceeaşi. El vede în activitatea jonglerilor o „predicaţie diabolică". Dacă jonglerul tinde, totuşi, din ce în ce mai mult, să fie nu doar acceptat, ci şi lăudat şi admirat, nu e decât urmare a faptului că imaginea sa s-a schimbat de la sfântul Bernard încoace. Într-adevăr, sfântul Bernard se pretindea jongler al lui Dumnezeu prin smerenie, dar, în fond, el îi dispreţuia pe aceşti animatori, atitudinea sa fiind mai degrabă apropiată de acei creştini exaltaţi, care deveneau nebuni pentru a se umili în faţa lui Dumnezeu.

Astfel, în secolul al XIII-lea, jonglerul devine un personaj cu adevărat pozitiv şi datorează acest statut, în mare parte, ordinelor de cerşetori. Observăm aceasta odată cu sfântul Francisc din Assisi, care, ca nimeni altul în Evul Mediu, nu s-a declarat mai bine „jongler al lui Dumnezeu". Cu toate acestea, el precizează că este un jongler „oral", că şi el evită gesticulaţia, dar consideră că, prin caracterul său narativ şi popular, predicaţia sa ţine de meseria salvatoare a jonglerilor.

Tot în secolul al XIII-lea, predicatorul franciscan Nicolas de

Biard îi aseamănă pe confesori cu jonglerii: „Jonglerii sunt confesori care provoacă râsul şi bucuria lui Dumnezeu şi ale sfinţilor, prin excelenţa cuvintelor şi a acţiunilor lor: unul citeşte în biserică, celălalt cântă şi vorbeşte în limba romanică, adică expune, pentru laicii cărora le predică, ceea ce este în latină în limba romanică." Trebuie spus că, de la sfântul Bernard la sfântul Francisc şi la Nicolas de Biard, a intervenit o revoluţie în manifestarea bucuriei şi a plăcerii creştinilor. Reprimat până atunci, mai cu seamă în mânăstiri, râsul s-a eliberat. Sfântul Francisc este un sfânt care ştie să râdă şi care face din râs una dintre expresiile spiritualităţii sale, adică, pentru cei care îl văd şi îl aud, a sfinţeniei sale. Tot un franciscan, Roger Bacon, propune „fundamentarea predicaţiei pe o retorică a emoţiei, întemeiată pe recursul la gesturi, la mimică şi chiar la muzică şi la arta jonglerului". La sfârşitul secolului al XIII-lea, romanele edificatoare ale catalanului Ramón Llull pun în scenă jongleri valorizaţi. Jonglerul nu mai este, astfel, un simplu furnizor de plăcere, ci devine el însuşi un erou literar. Acest lucru se verifică în special atunci când jonglerul devine menestrel (*menestrier*).

Această schimbare este legată atât de evoluţia socială, cât şi de evoluţia mentalităţilor şi a culturii. Asemeni altor profesiuni instalate în oraşe sau în castele, jonglerul itinerant tinde tot mai mult să-şi câştige traiul devenind un animatorul stabil, sedentar al unui mecena seniorial. În acelaşi timp, eliberarea de canoane a muzicii şi răspândirea unor noi instrumente muzicale la care cântă muzicieni specializaţi fac ca muzica să dispară dintre activităţile sale. La Paris, o stradă supranumită „a Jonglerilor", care ilustrează formarea acestei profesiuni recunoscute, devine, la sfârşitul Evului Mediu, strada „Lăutarilor". Este vorba de actuala stradă Rambuteau.

Ca erou literar, menestrelul apare, de pildă, în romanul *Cléomadès* al lui Adenet le Roi (pe la 1260).

> Un adevărat menestrel trebuie să se abţină
> să facă rău şi să bârfească;
> niciun cuvânt, câtuşi de puţin uşuratec,
> nu trebuie să-i iasă din gură.
> El trebuie să fie mereu dispus

Să proclame binele oriunde se va duce.
Binecuvântat fie cel ce va face aşa precum zic!

Un alt menestrel, care şi-a desfăşurat activitatea în Champagne şi în Lorena, în a doua treime a secolului al XIII-lea, Colin Muset, a cântat cu măiestrie instabilitatea condiţiei jonglerului, care încearcă să devină menestrel sedentar. El se adresează unui senior prea puţin generos:

Domnule conte, am vegheat
în faţa dumitale, în casa dumitale,
şi nu mi-ai dat nimic
nici cât să-mi răscumpăr datoriile:
ce ruşine!
Pe credinţa mea în sfânta Maria,
n-o să te mai urmez niciunde.
Căci punga mi-e goală
Si prea puţin umflată.

Există, însă, o poveste mai edificatoare decât oricare alta, care preamăreşte personajul jonglerului, arătând că el îşi poate interioriza profesiunea, dexteritatea, departe de căutarea unui public. Este vorba de jonglerul de la Notre-Dame, care, crezându-se singur, îşi face spectacolul în faţa unei statui a Fecioarei cu Pruncul, dedicându-şi talentul şi efortul Mariei şi lui Iisus. Dacă lucrul este cunoscut şi devine un model de devoţiune e pentru că un călugăr şi abatele mânăstirii l-au surprins în exerciţiile sale solitare. *Jonglerul de la Notre-Dame* va rămâne, peste secole, o operă celebră şi inspiratoare, care va oferi şi o urmare imaginii eroice a jonglerului, această împlinire fiind opera pe care Massenet o compune, în 1902, sub influenţa revenirii la muzica şi la sensibilitatea Evului Mediu, exprimată în renaşterea cântului gregorian şi în inspiraţiile Scholei Cantorum.

Dar, între timp, imaginea jonglerului s-a modificat profund. Fenomenul implicat este apariţia unei mari noutăţi în universul social al divertismentului: este vorba de apariţia circului, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. De acum înainte, jonglerul nu mai este decât un

artist specializat printre artiştii circului. El reprezintă, în acest context, jocurile şi plăcerile îndemânării faţă în faţă cu cele ale pericolului. Acrobatul devine un trapezist, diferit de jongler, iar jonglerul oral devine un nou tip de animator, cu un destin fabulos în lumea modernă: clovnul. Termenul apare în engleză, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, apoi imediat în franceză, sub formele *cloyne*, *cloine* (1563), *clowne* (1567), *cloune* (1570). În Anglia secolului al XVI-lea, clovnul este un necioplit, care provoacă râsul fără voia lui, un bufon care-şi găseşte locul în teatrul lui Shakespeare, o dată în plus împlinire şi apogeu ale culturii şi ale sensibilităţii medievale. Dar clovnul este şi moştenitorul unei imagini a eroului medieval, cea a unui om sfâşiat între râs şi plâns.

ILUSTRAŢIE

Jonglerie metaforică. În epoca modernă, sunt calificaţi drept jongleri şi sunt arătaţi în exerciţiul funcţiunii diverşi iluzionişti şi trişori dinafara jocurilor de circ şi a sărbătorii. Aici, Clemenceau, într-o perspectivă polemică, este arătat jonglând cu banii din acţiunile canalului Panama. Supliment ilustrat la Petit Journal*, 19 august 1893.*

Redus la dexteritatea sa manuală, jonglerul găseşte, pe de altă parte, şi alte moşteniri, care-i îmbogăţesc profesiunea şi repertoriul, precum cea care vine de departe, din China, şi cea care vine de la marele succes al circului din secolul al XIX-lea, din Statele Unite. Jonglerul nu-şi regăseşte, totuşi, complet imaginea, în ciuda utilizării sale metaforice, într-un sens aflat între admiraţie şi condamnare, de către malversaţiunile jonglerilor moderni, în particular ale oamenilor politici şi ale finanţiştilor, el rămâne mai departe exemplul unui erou marginal, care se dezagregă şi se cufundă în imaginarul modern şi contemporan.

ILUSTRAŢIE

Secretele Istoriei naturale, conţinând minunile şi lucrurile memorabile ale lumii, *pe la 1480, ms fr.22971, fol. 20, Paris, BNF*

Licorna

Odată cu licorna, în această carte îşi face apariţia lumea animalelor, care ocupă un loc foarte important în imaginarul medieval şi, chiar şi azi, în imaginarul european.

Licorna este un frumos exemplu al prezenţei, în rândul eroilor Evului Mediu, alături de personaje istorice sau de fiinţe reale, a fiinţelor imaginare. Destinul licornei ca personaj eroic ilustrează, pe de o parte, indiferenţa îndelungată a bărbaţilor şi a femeilor din Evul Mediu faţă de o frontieră între imaginar şi realitate şi, pe de altă parte, pasiunea lor pentru eroi uluitori şi încărcaţi de simbolism.

Licorna a fost moştenită de Evul Mediu de la Antichitate. Părinţii Bisericii, autorii creştini ai Evului Mediu timpuriu, au găsit-o într-o operă, care reprezintă sursa formidabilei prezenţe a animalului în cultura occidentului medieval. Este vorba de *Physiologus*, tratat, tradus foarte curând în limba latină, dar compus în limba greacă, la Alexandria, între secolul al II-lea şi al IV-lea, într-un mediu fără-ndoială gnostic, adică îmbibat de religiozitate simbolică. Succesul licornei va ţine de calităţile sale estetice şi, mai cu seamă, de raporturile sale intime cu Hristos şi cu fecioara Maria, în cadrul sensibilităţii religioase medievale. Licorna este citată de trei ori de Plinius, în a sa *Istorie naturală* (8, 31,76), şi de Solin, poligraf din secolul al III-lea, care a oferit Evului Mediu cel mai mare inventar de minuni în *Collectanea rerum memorabilium*. Textul decisiv rămâne, însă, *Physiologus*:

Licorna este mică şi foarte sălbatică. Ea are un corn în frunte. Niciun vânător nu poate s-o prindă, decât prin viclenie. O fecioară e cea care o atrage acolo unde trăieşte. Când o vede, licorna sare în poala ei. Atunci, ea cade prizonieră şi este dusă la palatul regelui.

Includerea licornei în inventarul de cunoştinţele pseudo-ştiinţifice şi simbolice ale Evului Mediu este adeverită de mai multe texte fundamentale. Astfel sunt *Moralia in Job* a lui Grigore cel Mare (31, 15), *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla (12, 2, 12-13), *Comentariile Psalmilor* ale lui Beda Venerabilul (comentariul psalmului 77), enciclopedia *De rerum naturis* a lui Raban Maurul (VIII, 1). Licorna îşi mai atestă succesul, în secolul al XII-lea, şi prin prezenţa sa în

poemele extrem de populare din *Carmina Burana*. Licorna se impune, însă, mai ales ca mare personaj al *Bestiarelor*, culegeri de texte pe jumătate ştiinţifice, pe jumătate fictive şi totdeauna moralizatoare, care reunesc, într-o singură credinţă şi seducţie, animale reale şi animale imaginare.

Descrierea licornei reia, în general, textul din *Physiologus*. Licorna este, astfel, un animal extrem de feroce, care ucide cu cornul ei pe orice vânător care se apropie de ea; dar, dacă se află în faţa unei fecioare, animalul sare la sânul ei, iar fata îl alăptează, pentru ca apoi aceasta să-l captureze. Virginitatea fetei este condiţia indispensabilă pentru succesul vânătorii.

Ca toate moştenirile antichităţii, şi acest personaj al licornei suferă, în Evul Mediu, un proces de creştinare. Licorna devine o imagine a Mântuitorului, un corn al salvării şi poposeşte la sânul Fecioarei Maria. Ea devine o ilustraţie a textului Evangheliei după Ioan (1,14): „Verbul s-a făcut carne şi a locuit printre noi". Licorna trimite la Fecioara prin excelenţă, la Maria; vânarea ei reprezintă, în manieră alegorică, misterul Încarnării, în care ea însăşi îl reprezintă pe Cristul spiritual unicorn (*Christus spiritualis unicornis*), în vreme ce cornul ei devine crucea lui Hristos. Astfel, prin identificarea ei simultană cu Fecioara şi cu Iisus Hristos, licorna se află în centrul simbolismului creştin, iar această dublă identificare a permis unor istorici să insiste, sprijinindu-se pe dublul simbolism al licornei medievale, pe caracterul androgin al creştinismului. Astfel, licorna ar fi transmis imaginarului european imaginea unui model uman bisexuat.

Poemul *Despre licornă*, extras din *Bestiarul divin*, cel mai lung dintre bestiarele franceze în versuri, scris pe la 1210-1211, de Guillaume le Clerc de Normandie, exemplifică foarte bine această credinţă.

O să vă vorbim despre licornă:
un animal ce nu are decât un corn,
aşezat chiar în mijlocul frunţii.
Această fiară e atât de curajoasă,
atât de neîmblânzită, atât de îndrăzneaţă,
încât îl atacă până şi pe elefant,

animalul cel mai de temut
dintre câte există pe lume.
Licorna are copita atât de tare şi de tăioasă,
încât se bate bucuroasă cu elefantul,
căci unghia copitei e atât de ascuţită,
încât nu poate lovi nimic
fără să şi străpungă sau să taie.
Elefantul, deci, nu se poate apăra
atunci când ea-l atacă,
căci îl loveşte în burtă atât de tare,
cu copita ei tăioasă ca o lamă,
încât îl străpunge cu totul.
Fiara asta are o asemenea forţă,
încât nu se teme de niciun vânător.
Cei care vor să încerce
s-o prindă prin viclenie şi s-o lege,
atunci când hălăduie liber
prin munţi şi văi,
odată ce i-au descoperit vizuina
şi i-au luat urma cu grijă,
se duc să caute o domniţă
pe care-o ştiu fecioară,
pe care-o pun să stea şi să aştepte
la bârlogul fiarei, pentru a o prinde.
De îndată ce licorna soseşte
şi vede tânăra fată,
se duce drept spre ea
şi se culcă în poala ei;
abia atunci apar şi vânătorii care-o pândesc;
acolo, ei o prind şi o leagă,
apoi o duc în faţa regelui,
cu forţă şi cu ardoare.
Această fiară extraordinară
ce n-are decât un singur corn în frunte
îl reprezintă pe Domnul Nostru
Iisus Hristos, Mântuitorul.

El este licorna celestă,
care a adăstat la sânul Fecioarei,
cea atât de vrednică de veneraţie;
în ea, el a luat formă umană
şi-a apărut, astfel, în faţa lumii;
poporul nu l-a recunoscut.
Dimpotrivă, iudeii l-au suspectat
şi au sfârşit prin a-l prinde şi a-l lega;
l-au dus în faţa lui Pilat
şi, acolo, l-au condamnat la moarte.

Sfârşitul acestui poem arată cum, în Evul Mediu, imaginarul a fost utilizat pentru a aţâţa şi a legitima pasiunile cele mai condamnabile, aici, licorna fiind confiscată de antiiudaism, strămoş al antisemitismului.

Cu toate acestea, tema licornei are tendinţa de a se atenua în cursul Evului Mediu, figurând mai cu seamă în peisajul miraculos al iubirii. Aşa precum în cazul contelui Thibaut al IV-lea de Champagne (1201-1253), celebru trubadur, care se prezintă, în poemele sale, drept amantul perfect al marelui cânt curtenesc. Într- unul dintre cele mai celebre poeme ale sale, el se identifică cu licorna:

Eu sunt asemenea licornei
tulburat de contemplarea
tinerei care-o vrăjeşte,
atât de bucuroasă de supliciul ei,
încât, pierdută, îi cade în poală
şi-atunci este ucisă prin trădare.
Tot astfel m-au ucis şi pe mine
iubirea şi Doamna mea, cu-adevărat:
inima mea le aparţine şi n-o mai pot lua înapoi.

Una dintre cele mai remarcabile tentative de a-i găsi licornei un loc în lumea animalelor reale este cea a marelui teolog Albert cel Mare, al cărui tratat *De animalibus* este cel mai interesant studiu medieval asupra animalelor. El o descrie ca pe un animal cu un corn, asemeni

unui peşte monoceros, care nu poate fi altul decât narvalul, şi rinocerului, care trăieşte în munţi şi în zonele de deşert. Dar mitul îl corupe şi pe Albert cel Mare, după care rinocerul „adoră fecioarele şi, la vederea lor, se apropie şi adoarme lângă ele". Licorna a reuşit, astfel, să-l seducă până şi pe teolog.

Licorna medievală nu se mulţumeşte să alimenteze doar imaginarul creştinilor din Evul Mediu. Ea poate să le aducă şi o binefacere considerabilă. Ca şi în cazul multor minuni medievale, licorna călătoreşte între lumea imaginarului şi lumea reală. Credinţa în existenţa sa îi îndeamnă pe oamenii Evului Mediu să o caute într-un animal existent şi, astfel, ei cred că o pot asimila cu unul sau cu altul dintre următoarele animale: narvalul sau rinocerul. Identificarea vine, desigur, de la existenţa, la aceste animale, a unui singur corn; dar, la narval, acest corn nu e decât unul material; la rinocer, el este simbolic, căci, în lumea alegorică a Evului Mediu, rinocerul este o încarnare a lui Hristos.

La ce serveşte, însă, oare, cornul de licornă? Este un puternic antidot împotriva acelui pericol care i-a bântuit pe bărbaţii şi pe femeile din Evul Mediu şi care a fost, într-adevăr, folosit pe larg în această epocă: otrava. Cornul licornei este un astfel de antidot. El poate vindeca, el poate preveni. De aici şi căutarea sa, în special de către marile personaje, şi prezenţa în tezaurele bisericeşti şi în cele princiare. Cele care s-au păstrat până în zilele noastre nu sunt, în general, decât dinţi de narval. Printre cele mai celebre dintre aceste pretinse coarne de licornă tezaurizate, trebuie menţionat cel din tezaurul abaţiei Saint-Denis (aflat astăzi la muzeul de la Cluny) şi cel din tezaurul de la San-Marco, de la Veneţia.

În secolul al XVI-lea, cornul de licornă de la Saint-Denis figurează în inventarul realizat pentru regele Francisc al II-lea (1559-1560). Articolul 1 al inventarului îl descrie astfel:

O licornă mare, agăţată de un capăt, împodobită cu aur şi susţinută la bază pe trei capete de licornă din aur, cântărind susnumita licornă doar 17 mărci 1 uncie şi jumătate şi având lungimea de 5 picioare şi 3 degete, fără a lua în calcul o mică garnitură ce se află la capăt, care, împreună cu cealaltă garnitură, a celor trei capete de

licornă pomenite, cântăresc 23 de mărci şi jumătate, estimate la 1504 scuzi.

În lucrarea sa *Théâtre de la nature*, din secolul al XVI-lea, Jean Bodin scrie:

Nu îndrăznesc aici să spun cu siguranţă căreia din cele două fiare, monocerul sau licorna, îi aparţine cornul care se poate vedea la Saint-Denis, în Franţa; cu toate acestea, el are mai mult de 6 picioare lungime, fiind atât de scobit, încât ar putea să ţină în cavitatea sa mai mult de o cvartă de licoare; i se atribuie virtuţi admirabile împotriva veninului; majoritatea spun că este de licornă.

Aceste virtuţi se manifestau prin atingere, dar cum accesul la aceste coarne era limitat la cei bogaţi şi la cei puternici, plebea găsea produsul pe piaţă sub formă de pudră de licornă. Cererea era abundentă, dar, cu toate acestea, oferta făcea faţă[36].

În secolul al XV-lea, licorna a inspirat cea mai frumoasă şi cea mai celebră operă de artă, care asigură încă şi astăzi acestui animal un loc de marcă în imaginarul umanităţii. Este vorba de tapiseria *La Dame à la licorne*, achiziţionată, în 1882, după lungi tratative cu municipalitatea proprietară a castelului Boussac şi intrată în patrimoniul muzeului de la Cluny. În catalogul său din 1883, Edmond Du Sommerard adaugă, în apendice: „Achiziţia cea mai prestigioasă din cariera sa, care a devenit, de atunci, cea mai celebră operă din muzeul de la Cluny." Acest ansamblu de şase tapiserii reprezintă cele şase simţuri. Licorna apare în tapiseria alegorică a simţului tactil, în care Doamna pune mâna pe cornul licornei, şi în cea a văzului, în care Doamna ţine în mână o oglindă în care se reflectă imaginea licornei. Dar rolul esenţial al licornei în acest ansamblu este cel de a fi un suport de blazon, a cărui deviză este *À mon seul désir*.

Aşadar, referinţa acestor imagini simbolice este esenţialmente

---

[36] Îi mulţumesc doamnei Françoise Piponnier pentru că mi-a transmis aceste texte referitoare la pudra de licornă publicate de Gay şi Stern în *Le Glossaire archéologique*, lucrare citată în bibliografie.

amoroasă. Spiritul acestei opere de artă a fost imediat pus în legătură cu predicile marelui teolog, Jean Gerson (1363-1429), care defineşte aici un al şaselea simţ, cel al inimii sau al înţelegerii, şi care trasează o cale ce duce la Dumnezeu. Aceste idei ce se regăsesc la umaniştii neoplatonicieni, precum florentinul Marsilio Ficino, se răspândesc în Franţa la sfârşitul secolului al XV-lea. De asemeni, aceste tapiserii au fost considerate ca o alegorie a căsătoriei, ele fiind comandate în mod sigur de un membru al marii familii lyoneze Le Viste, chiar la sfârşitul secolului al XV-lea, probabil cu ocazia unei căsătorii. În orice caz, în ceea ce priveşte arta tapiseriei, gândirea alegorică şi prezentarea licornei, avem de-a face cu o expresie a modei senioriale de la graniţa dintre secolul al XV-lea şi al XVI-lea, pe care o regăsim şi în alte tapiserii ale epocii, în particular în *La Dame à la licorne* expusă în muzeul de la Cloisters, de la New York. Putem, astfel, conchide, împreună cu Fabienne Joubert: „Tapiseria aparţine prin excelenţă acelor domenii artistice în care fenomenul modei şi-a jucat rolul pe deplin şi e, deci, logic să regăsim, în *La Dame à la licorne,* preocupările spirituale şi artistice ale momentului, conjugate cu preocuparea comanditarului de a-şi afirma puterea prin heraldică."

După cum am văzut, moda licornei continuă şi în secolul al XVI-lea. Ea combină gustul pentru frumuseţea formelor cu cercetarea ştiinţifică a unui miraculos real şi cu căutarea virtuţilor antidotice sau spirituale. Un artist îşi consacră o parte importantă a activităţii sale licornei. Este vorba de Jean Duvet, gravor, aurar şi fabricant de medalii. Aurar al lui Francisc I şi al lui Henric al II-lea, el gravează, între altele, panourile lucrării *L'Histoire de la licorne* (pe la 1520) şi merită, deci, să fie numit, încă din epoca sa, maestrul cu Licorna. Acest interes pentru licornă, la limita între ştiinţă şi mit, pare a fi continuat şi în secolul al XVII-lea, câtă vreme regăsim, în inventarul bunurilor marelui colecţionar care a fost Mazarin, următoarea menţiune, din 1661: „Un corn de licornă, lung de aproximativ 7 picioare, cu un etui de marochin din Levant, roşu cu fir de aur, estimate împreună la 2 mărci."

Licorna a cunoscut, în secolul al XIX-lea, obişnuita renaştere a imaginarului medieval. Dar ea a apărut mai cu seamă în pictura simbolistă, inspirând adevărate capodopere lui Moreau, Böcklin, Davies. Dacă, graţie Evului Mediu, licorna s-a instalat în imaginarul

occidental, în schimb prestigiul său se datorează, fără-ndoială, eleganţei formei sale şi bogăţiei potenţialului său simbolic, mulţumită cărora o regăsim în gnosticism, în alchimie, în iudaism şi în tradiţiile orientale. În occident, licorna pare a fi supravieţuit mai cu seamă ca emblemă. Ea a devenit însemnul unui magazin şi numele unui vapor în benzile desenate cu *Tintin*, precum şi emblema clubului de fotbal din oraşul Amiens. Dar probabil că, mai mult decât alte minuni ale Evului Mediu, licorna va trebui să aştepte noi renaşteri.

În 1993, marele sculptor danez Jørn Ronnau a realizat două superbe sculpturi cu coarne de licornă. El declară că este interesat de licornă în calitate de „metaforă superbă a misterului universal al naturii" şi indică drept sursă de inspiraţie tratatele alchimiştilor „despre natura cunoştinţelor profunde". Aşadar, Evul Mediu creştin nu deţine monopolul asupra imaginarului european.

ILUSTRAŢIE

Melusina în ipostază maternă. Pe aceeaşi miniatură, Melusina, reprezentată ca un şarpe înaripat, dar în interiorul camerei familiale, apare împreună cu soţul ei uman, în patul în care procreează. Pe aceeaşi imagine, ea apare în braţe cu un copil înfăşat, în vreme ce un alt copil se odihneşte într-un leagăn. Miniatură din Roman de Mélusine de Couldrette, *1401, ms fr. 383, fol. 30, Paris, BNF.*

Melusina

Odată cu Melusina, apare, în primul plan al acestei cărţi, o eroină miraculoasă.

Lumea imaginară pare a reflecta lumea terestră, care, după Georges Duby, ar fi fost esenţialmente un „Ev Mediu masculin". Cu toate acestea, femeile, sau cel puţin anumite femei nu numai că s-au bucurat de un prestigiu social, nu numai că au exercitat o putere importantă, dar, cel mai adesea, e adevărat, prin intermediul cuplului, au fost şi foarte prezente în imaginarul medieval şi, în acest context, nu trebuie uitat că Evul Mediu este perioada în care creştinismul a impus,

în Europa, imaginea atotputernică a unei femei, Fecioara Maria.

Melusina aparţine altui grup interesant de fiinţe de sex feminin din Evul Mediu, cel al zânelor. Pentru bărbaţii şi femeile Evului Mediu, zânele sunt – cum o atestă unele texte din Evul Mediu timpuriu – descendentele Parcelor antice, al căror nume din latina populară, *fatae*, indică această legătură cu destinul, *fatum*, zâne care au fost, încetul cu încetul, integrate în imaginarul creştin, care a diferenţiat zânele bune de zânele rele. Dacă zânele medievale sunt, în esenţă, autoarele unor binefaceri sau ale unor nenorociri destinate bărbaţilor, în schimb, activitatea lor în societate se exercită cel mai adesea prin intermediul unui cuplu. În particular Melusina a fost strâns legată de concepţia şi de avatarurile medievale ale familiei. Complexitatea, însă, a marii majorităţi a acestor zâne şi în special a Melusinei a justificat o imagine contrastată şi chiar contradictorie a femeii şi a cuplului în Evul Mediu. Aceleaşi femei, aceleaşi cupluri sunt, în acelaşi timp, eroi ai binelui şi ai răului şi actorii unor întâmplări uluitor de frumoase şi, totodată, uluitor de înfiorătoare. Or nicio eroină nu ilustrează mai bine ca Melusina credinţa că nicio fiinţă umană nu este pe deplin bună sau pe deplin rea.

Personajul Melusinei apare în literatura latină, apoi în cea vernaculară a Evului Mediu din secolul al XII-lea şi de la începutul secolului al XIII-lea. Între începutul secolului al XIII-lea şi sfârşitul secolului al XIV-lea, această femeie zână va lua treptat, în mod preferenţial, numele de Melusina, nume ce o leagă de o mare familie seniorială din vestul Franţei, familia de Lusignan. În opera sa critică faţă de curtea lui Henric al II-lea al Angliei, *De nugis curialium*, preotul Gautier Map povesteşte o istorioară despre tânărul senior Henno cel cu dinţii mari, care întâlneşte, într-o pădure normandă, o tânără foarte frumoasă, îmbrăcată cu veşminte regale, care plânge. Ea îi mărturiseşte că a scăpat din naufragiul unei corăbii care o ducea la regele Franţei, cu care trebuia să se căsătorească. Henno şi frumoasa necunoscută se îndrăgostesc unul de altul, se căsătoresc şi ea îi dăruieşte un copil frumos. Insă mama lui Henno observă că tânăra, care se preface a fi pioasă, lipseşte de la începutul şi de la sfârşitul slujbelor, evită stropirea cu apă sfinţită şi împărtăşania. Intrigată, ea face o gaură în camera nurorii sale şi o surprinde făcând baie sub

forma unui dragon şi apoi revenind la forma sa umană. Pus la curent de mama sa, Henno aduce un preot, care-i stropeşte soţia cu apă sfinţită. Ea sare, atunci, prin acoperiş şi dispare în văzduh, scoţând un urlet cumplit. O bogată posteritate a lui Henno şi a soţiei sale dragon subzistă încă în vremea lui Gautier Map.

Într-o altă lucrare notorie, *Otia imperialia*, de la începutul secolului al XIII-lea, preotul englez Gervais de Tilbury relatează povestea lui Raymond, senior al castelului Rousset, care întâlneşte pe malul unui râu, lângă Aix-en-Provence, o femeie frumoasă, îmbrăcată încântător, care-l cheamă pe nume şi cu care, până la urmă, se căsătoreşte, cu condiţia că el nu va încerca s-o vadă goală, caz în care şi-ar pierde toată bunăstarea materială pe care i-o va aduce. Cuplul este fericit, devine bogat, se bucură de o sănătate desăvârşită, are copii mulţi şi frumoşi. Dar, curios, într-o bună zi, Raymond smulge perdeaua în spatele căreia soţia sa făcea baie, în camera ei. Frumoasa nevastă se transformă în şarpe şi dispare pentru totdeauna în apa din baie. Numai doicile o mai aud noaptea, atunci când se întoarce, nevăzută, să-şi vadă copilaşii. Atunci când povestea va fi reluată, Melusina va fi înfăţişată, cel mai adesea, aşa cum o atestă şi iconografia, fugind pe fereastră sau prin acoperiş, sub formă de dragon înaripat, şi întorcându-se noaptea, sub formă întrupată, să-şi privească copilaşii.

Povestea este, în fond, aceea a încălcării unei interdicţii. Credem că cea mai veche eroină a legendei supranaturale, care, cu o anume condiţie, s-a căsătorit cu un muritor şi care, în ziua în care pactul a fost încălcat, a dispărut pentru totdeauna, se întâlneşte în mitologia indo-europeană, în persoana nimfei Urvaçi.

Dar, înafara simbolismului trădării, subiect foarte sensibil într-o societate feudală fondată pe fidelitate, caracterul semnificativ al povestirii îmi pare a rezida în revelarea caracterului originar şi fundamental diabolic – căci aceasta este semnificaţia dragonului sau a şarpelui – al acestei femei-animal devenite soţie şi mamă. Mitul Melusinei propune, însă, mai cu seamă, o explicaţie teribil de ambiguă a succeselor societăţii feudale. Ceea ce Melusina îi aduce soţului ei muritor este prosperitatea şi bogăţia, aşa cum occidentul le-a cunoscut în secolele al XII-lea şi al XIII-lea: defrişarea pădurilor şi, mai ales, construcţia castelelor, a oraşelor, a podurilor. În acelaşi timp, ea

întruchipează, în calitate de excepţională procreatoare, marea creştere demografică a acestei perioade. Emmanuel Le Roy Ladurie şi cu mine am numit-o „maternă şi desţelenitoare". Este zâna feudalităţii. Imaginea sa pare predominant pozitivă, ea e bună, activă, fecundă şi, în fond, nefericită contra voinţei ei, nefericită din trădare. Oamenii din Evul Mediu erau, însă, sensibili la origina ei diabolică şi vedeau în ea un fel de Evă care nu şi-ar fi ispăşit păcatele.

O mare familie regală feudală, cea a Plantageneţilor, conţi de Anjou, deveniţi regi ai Angliei în secolul al XII-lea, a întruchipat, în viziunea oamenilor din Evul Mediu, descendenţa melusiniană, puternică şi diabolică, purtând în sine la origine un permanent dezacord între rege şi regină, regi şi fii, aflaţi în permanent conflict. Aşa se explică de ce, după părerea lui Giraud de Barri, regele Angliei, Richard Inimă de Leu, ar fi replicat chiar, la începutul secolului al XIII-lea, celor care se mirau de aceste disensiuni interne: „Cum altfel aţi vrea să procedăm? Nu suntem noi oare fiii *Demoniţei*?"

În secolul al XIV-lea, structura poveştii Melusinei s-a stabilizat pe deplin. Povestirea deosebeşte trei timpi ai aventurii: o zână se căsătoreşte cu un muritor, impunându-i respectarea unei interdicţii; cuplul se bucură de o mare prosperitate, atâta timp cât soţul muritor îşi ţine cuvântul; pactul este încălcat: zâna dispare şi, odată cu ea, şi bogăţia pe care o adusese ca zestre.

Astfel, după clasificarea lui Laurence Harf-Lancner, Melusina este prototipul zânelor iubitoare care aduc fericirea, invers decât Morgane, care ar fi tipul de zână care-şi atrage iubitul sau soţul uman în lumea cealaltă şi care ar fi zânele nenorocirii. Dar, aşa cum am văzut, fericirea melusiană nu reuşeşte să se desprindă complet de răul originar, iar Melusina nu este departe de o natură hibridă între o fiinţă umană şi un animal diabolic.

La sfârşitul secolului al XIV-lea, într-o conjunctură particulară, se situează un alt moment important al poveştii eroinei noastre, când îi sunt consacrate două romane, cel în proză, al scriitorului Jean d'Arras, dedicat ducelui Jean de Berry şi surorii sale Marie, ducesă de Bar; şi unul în versuri, compus de librarul Coudrette.

Romanul îşi are origina în încălcarea interdicţiei şi în comiterea răului. Mama Melusinei, Presine, îl pusese să jure pe soţul ei, Elinas,

regele Albaniei, adică al Scoţiei, pe care îl întâlnise într-o pădure, că nu va asista la naşterile ei. Insă Elinas îşi încalcă jurământul, iar Presine, după ce a adus pe lume trei fete, Melusina, Melior şi Palestina, dispare şi se retrage cu fiicele ei în insula Avalon (regăsim aici contaminarea cu mitul lui Arthur). Când împlinesc cincisprezece ani, fiicele află despre trădarea tatălui lor şi, pentru a-l pedepsi, îl închid într-un munte, dar sunt, la rândul lor, pedepsite pentru această sancţiune pe care nu aveau dreptul să i-o administreze tatălui lor. Pedeapsa Melusinei este aceea de a se transforma în şarpe în fiecare sâmbătă. Dacă se căsătoreşte cu un muritor, va deveni ea însăşi muritoare, iar, dacă soţul ei o va vedea sub forma pe care o ia sâmbăta, ea se va întoarce la supliciul ei. La fântâna Raimondin, Melusina îl întâlneşte pe contele de Forez, care tocmai şi-a omorât unchiul, pe contele de Poitiers, într-o vânătoare de mistreţi. Melusine îi promite că-l va ajuta să depăşească acest accident criminal şi că-i va aduce fericire, bogăţie şi numeroşi moştenitori dacă se căsătoreşte cu ea. Dar el trebuie să jure că nu va încerca niciodată s-o vadă sâmbăta. Căsătorită cu Raimondin, Melusina taie păduri şi construieşte oraşe şi cetăţi, începând cu cetatea Lusignan. Ei au zece copii, care devin regi puternici, dar care au cu toţii o tară fizică, o pată pe corp, un semn animalic etc. Coudrette este preocupat mai cu seamă de al şaselea dintre aceşti fii, Geoffroi Dinţosul, amestec de temeritate şi de cruzime, care dă foc mânăstirii şi călugărilor de la Maillezais, din Poitou.

Cu toate acestea, în vremurile istorice ale cruciadelor, seniorii de Lusignan au devenit regi ai Ciprului şi chiar şi-au contruit un regat pe pământul Anatoliei, regatul Micii Armenii. Regele Léon de Lusignan este învins, însă, de musulmani, care-i răpesc regatul. El se refugiază, atunci, în occident şi încearcă să suscite alianţa regilor şi a prinţilor creştini pentru rcucerirea regatului său din Armenia. Insă moare la Paris, în 1393, fără a reuşi să se mai întoarcă acolo. Acţiunea sa în favoarea unei cruciade armene se înscrie, cu toate acestea, într-o efervescenţă mai amplă în creştinătatea vremii, în sensul unei cruciade generale împotriva musulmanilor. O asemenea tentativă conduce, în 1396, la dezastrul de la Nicopole, unde armata cruciaţilor creştini este zdrobită şi distrusă de turci, pe teritoriul Bulgariei actuale.

Această atmosferă de cruciadă impregnează spiritul romanelor

lui Jean d'Arras şi Coudrette şi inspiră, în particular, episodul nou şi foarte dezvoltat a cărui eroină este sora Melusinei, Palestina. Pedepsită pentru tratamentul aplicat tatălui ei, Palestina a fost închisă, împreună cu comoara sa, în muntele Canigou, din Pirinei. Un cavaler din stirpea Lusignac trebuie să vină, într-o zi, s-o elibereze, să primească comoara şi s-o folosească întru recucerirea Ţării Sfinte. Este întocmai ceea ce Geoffroi Dinţosul se străduieşte să facă în romanul lui Coudrette.

Între timp, în literatura şi în imaginarul germanic, se dezvoltă un pandant masculin al Melusinei. Este vorba despre Cavalerul cu Lebădă, personaj supranatural venit din apă, care se căsătoreşte cu o muritoare, pe care o face să jure că va respecta o interdicţie, ea, desigur, o încalcă, iar el o părăseşte pentru totdeauna; este prototipul personajului căruia Wagner îi va da un mare răsunet, Lohengrin. Astfel, alături de Walkiria, vom regăsi încă o dată tema întâlnirii dintre imaginarul creştin şi imaginarul germanic şi rolul lui Wagner în renaşterea şi restructurarea sa.

Marele succes european al Melusinei vine de la traducerea, în 1456, a romanului lui Coudrette de către un înalt funcţionar din Berna, Thüring de Ringoltingen. Această traducere germană cunoaşte imediat un mare succes, graţie tipăririi (se cunosc unsprezece incunabule, din care şapte s-au păstrat) şi difuzării sale. Cărţulica difuzată – *Historie der Melusine* – este imprimată de mai multe ori, de la sfârşitul secolului al XV-lea şi până la începutul secolului al XVII-lea, la Augsburg, Strasbourg, Heidelberg ori Frankfurt. Mai mult, traducerile sunt şi ele numeroase în secolul al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea. Traducerea daneză, editată la Copenhaga, în 1613, a avut un mare succes şi, după ea, s-au făcut mai multe traduceri islandeze. În secolul al XVI-lea, a fost făcută o traducere poloneză; o traducere cehă a apărut la Praga, la sfârşitul secolului al XVI-lea, şi a fost reeditată de cinci ori. Două traduceri independente în rusă au apărut în secolul al XVII-lea. Povestea Melusinei a avut, aşadar, un mare răsunet în ţările slave; s-au făcut după ea piese de teatru, difuzându-se, astfel, în folclor şi în arta populară. După Claude Lecouteux, „în Europa centrală, Melusina se transformă într-un duh al vântului".

În aria culturală germanică, adaptarea teatrală pe care o face, după legenda Melusinei, celebrul autor şi artist popular Hans Sachs, în

1556, este o piesă de teatru cu douăzeci şi cinci de personaje şi şapte acte.

Cu toate acestea, ancorarea terestră reală a mitului Melusinei dispare, în occident, în secolul al XVI-lea. Sediu al rezistenţei seniorilor săi faţă de puterea regală, în cursul Războaielor religioase, castelul Lusignan este demolat de Henric al III-lea, în 1575, iar turnul Melusinei, care a supravieţuit, a fost demolat, la rândul său, în 1622. Acest turn supravieţuieşte în legendă şi în admirabila miniatură din secolul al XV-lea – *Les Très Riches Heures du duc de Berry*.

Legenda Melusinei va profita, şi ea, de renaşterea romantică a Evului Mediu. Cea mai remarcabilă expresie a sa, mult mai mult decât adaptarea lui Tieck, din 1820, e reprezenetată de fragmentele de adaptare pe care le-a încercat, cu multă pasiune, Achim von Arnim, dar pe care le-a lăsat neterminate, la moartea sa, în 1831.

Legenda Melusinei va beneficia, în sfârşit, în secolele al XIX-lea şi al XX-lea, de asemănarea cu o zână acvatică ce a cunoscut un mare succes, Ondina. *Undinei* lui La Motte-Fouqué (1811) i se va adăuga, la începutul secolului al XX-lea, piesa lui Jean Girudoux, sensibilă şi ea la farmecul legendelor germanice. Ceea ce o uneşte pe Ondina de Melusina este mitul apei, dar Melusina este o eroină cosmică, legată de natură într-un sens mult mai larg. Eroină acvatică, ea este, de asemeni, o eroină silvestră şi, graţie aripilor sale de dragon şi zborurilor nocturne, o zână celestă. În epoca modernă şi contemporană, un filon poetic, de la Nerval la Baudelaire şi André Breton, nu încetează să răspundă „strigătelor zânei" medievale. Mamă şi iubită, Melusina bântuie *Arcana 17* a lui André Breton.[37]

Perioada contemporană a conferit Melusinei o nouă imagine. Ea a devenit „un model al existenţei feminine", iar, în Danemarca, Cercul de cercetare asupra femeii şi-a luat-o drept emblemă.

Înainte, însă, chiar de a ajunge la condiţia de avatar feminist, Melusina a dobândit un loc de marcă în imaginarul european născut

---

[37] Ediţii succesive, completate în 1945, 1947, 1971, 1975 în „10/18" şi 1992 în „Livre de poche Biblio". Vezi Pierre Brunel, „Mélusine dans *Arcane 17* d'André Breton", în Jeanne-Marie Boivin şi Proinsias MacCana, *Mélusines continentales et insulaires*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 327-342

din Evul Mediu grație a două caracteristici. Pe de o parte, ea combină pozitivul și negativul înlăuntrul raporturilor între oameni și ființe supranaturale. Zâne binefăcătoare, aducând oamenilor bogăție, copii, fericire, Melusinele s-au diabolizat. În secolul al XVI-lea, celebrul alchimist Paracelsus lăsa, astfel, moștenire posterității această imagine diabolizată a Melusinei: „Melusinele sunt fiice de rege deznădăjduite din cauza păcatelor lor. Satan le-a răpit și le-a transformat în spectre." A doua caracteristică este faptul că Melusina este elementul esențial al unui cuplu, caracteristică ce se manifestă prin intermediul unui amant-soț. Ea a realizat, în mod perfect, cuplul zână-cavaler, cu reușitele și eșecurile sale. Zână a feudalității, ea a lăsat moștenire imaginarului european simțul succesului și al eșecului societății feudale și riscurile de mai lungă durată ale societății occidentale. Ea i-a arătat cum cavalerul de altădată sau capitalistul de azi, care îi conferă prestigiu și reușită, au făcut și un pact cu diavolul[38].

ILUSTRAȚIE

Naşterea lui Merlin. Merlin este fiul unei prințese pe care un demon masculin a lăsat-o grea în timpul somnului. O trupă de demoni evocând o harababură adevărată dansează, în timpul scenei, arătând puterea sexuală și malefică a demonilor asupra femeilor. Imaginea pune în evidență caracterul pe jumătate diabolic al lui Merlin. Histoire de Merlin, *de Robert de Boron, secolul al XIII-lea, ms fr.95. fol. 113 v0, Paris, BNF*.

Merlin

Dacă origina istorică a personajului Arthur este probabilă, în schimb, Merlin este în întregime un produs al literaturii.

Dar succesul său vine de la strânsa asociere precoce cu Arthur. În imaginarul medieval și occidental, el este strâns legat de regele excepțional, de cavalerul Mesei Rotunde și, în general, de lumea eroică

---

[38] Vezi frumosul articol al Anitei Guerreau-Jalabet, „Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits „mélusiniens" au Moyen Age", în *Mélusines continentales et insulaires*, *op. cit*., p. 105-137

şi miraculoasă a cavaleriei.

Merlin este, în esenţă, o creaţie a lui Geoffroi de Monmouth, care-i consacră, în 1134, o *Prophetia Merlini*, îl reprezintă în *Historia Regnum Britaniae* (1138), alături de Arthur şi, în fine, îi consacră o *Vita Merlini* (1148). Încă din Evul Mediu, Merlin a fost pus în legătură cu un personaj pe nume Ambrosius, care, în *Historia Britonum,* din secolele al VIII-lea – al IX-lea, este un profet, născut fără tată, care anunţă viitorul bretonilor. Pe de altă parte, o tradiţie populară galeză, exprimată în formă orală, dă viaţă unei prefigurări a lui Melin, în bardul galez Myrrdin.

Trei elemente dau semnificaţie şi reprezintă bazele succesului personajului Merlin. În primul rând, naşterea sa. Mai degrabă decât născut fără tată, el devine, curând, din perspectiva creştină, fiul unei muritoare şi al unui demon masculin. Această paternitate dubioasă îi conferă puteri excepţionale, dar un caracter de origine diabolică. El este întocmai acel tip de erou scindat între bine şi rău, între Dumnezeu şi Satana. În al doilea rând, el are caracterul unui profet, iar acest dar al profeţiei îl pune în slujba regelui Arthur şi a bretonilor. Or aceştia cedând locul principal în istoria Marii Britanii anglo-saxonilor, apoi anglo-normanzilor, care încercau să confişte întreaga moştenire etnică a insulelor britanice, Merlin devine figura emblematică a unui naţionalism britanic. În fine, Merlin ar fi adevăratul inventator al Mesei Rotunde, a cărei construcţie i-ar fi sugerat-o lui Arthur, şi e cel care l-ar fi învăţat pe rege şi elita sa de cavaleri virtuţile cavalereşti.

Un nou episod literar esenţial se produce odată cu asimilarea lui Merlin de către romanul arthurian în proză din secolul al XIII-lea. Personajul lui Merlin evoluează mai întâi în *Merlin,* de Robert de Boron, şi, apoi, în *Merlin-Vulgate*. Profetul Merlin era încă strâns legat de magia celtică şi păgână. De exemplu, se povesteşte că el ar fi transportat din Irlanda pietrele gigantice ale monumentului de la Stonehenge, de lângă Salisbury, prezentându-se ca un erou cu momentele sale de nebunie, în care făcea să răsune un hohot de râs venit din lumea cealaltă.

Merlin cel din secolul al XIII-lea este, în primul rând, un magician şi un interpret de vise şi umple cu minuni regatul arthurian de la Logres. Pe de altă parte, el se angajează tot mai mult în căutarea

colectivă a Graalului. *Le Livre du Graal,* conform definiţiei autorului (pe la 1230-1240), se situează, după părerea lui Paul Zumthor, „în centrul imageriei arthuriene şi, trebuie s-o recunoaştem, în centrul imaginarului oamenilor din 1250". După Emanuelle Baumgartner, ar fi vorba aici de un alt Graal, nu divin, ci diabolic, „de dorinţa diabolică care-l împinge pe om spre a şti, spre a forţa secretele lui Dumnezeu, spre a schimba destinul". Cunoaşterea rămâne, însă, interzisă, iar „Merlin agonizează fără să-şi găsească sfârşitul în pădurea periculoasă, pentru că a transmis secretele sale oamenilor şi pentru că i-a dat Doamnei Lacului o putere pe care Dumnezeu nu i-o încredinţase decât pentru a rămâne stăpânul jocului". Aşadar, Merlin este, în ideologia creştină, atât încarnarea profetului care-şi provoacă propria nenorocire, cât şi eroul blestemului profeţiei în ideologia creştină. Cu toate acestea, ambivalenţa sa, manifestată anterior prin lupta interioară dintre bine şi rău, se dezvăluie, de acum înainte, sub foma unui conflict între puterea şi slăbiciunea sa. Într-adevăr, el cade în puterea zânei care l-a hipnotizat, Niniène, care devine Viviane, Doamna Lacului, care îl închide pentru totdeauna într-o grotă sau într-o închisoare aeriană sau submarină. Merlin este, la rândul lui, un erou legat de spaţiu, de pădurea în care îi plăcea să trăiască atunci când era liber, de aerul sau de apa în care-şi continuă existenţa, într-o închisoare veşnică. Pădurea care a fost considerată, în Evul Mediu, reşedinţa favorită a lui Merlin este pădurea bretonă Brocéliande, identificată ca fiind actuala pădure Paimpont din Ille-et-Vilaine. Merlin este, aşadar, şi el un marcator de locuri.

Magician, Merlin n-a părăsit lumea profeţiei, ceea ce face că-l regăsim la originea a numeroase profeţii politice care frământă occidentul secolelor al XIII-lea şi al XV-lea, în special în Italia, unde el se află de partea Guelfilor, împotriva Ghibelinilor, şi la Veneţia, unde imaginea sa este influenţată de ideile milenariste ale lui Joachino da Fiore.

Mitul posterior al eroului Merlin a reţinut în mai mică măsură, pe lângă darul profeţiei şi al magiei, imaginea iubirii şi mai precis a cuplului care i-a marcat puternic pe bărbaţii şi pe femeile din Evul Mediu. Iniţial, Merlin este îndrăgostit de Niniène, fiica unui senior care trăieşte într-o cetate din pădurea Briosque şi care e finul zânei Diane.

Niniène îl farmecă pe vrăjitor şi acesta îi dezvăluie toate secretele sale; astfel, ea poate să-l adoarmă atunci când vrea să obţină dragostea lui şi sfârşeşte prin a-l închide într-un castel din pădurea Brocéliande. Merlin îşi sfârşeşte zilele ca prizonier al prietenei sale îndărătul unui zid de aer şi de frunze. După Laurence Harf-Lancner, Niniène este o înfăţişare a Vivianei, zână de tip „morganian", care-şi atrage iubitul în lumea de dincolo. În a doua versiune, povestea iubirii dintre Merlin şi Viviane este mult mai sumbră. Reîncarnare fătişă a Dianei, Viviane îl adoarme pe Merlin şi-l duce într-un mormânt, a cărui piatră o pecetluieşte pentru totdeauna. În concepţia bărbaţilor şi a femeilor din secolul al XIII-lea despre cuplu şi despre iubire, imaginea lui Merlin este o viziune pesimistă. Dacă, la limita comediei, Merlin devine un membru al confreriei înţelepţilor păcăliţi de o femeie, iubirea lui Merlin este prezentată mai ales „ca o pasiune fatală, iar sfârşitul său teribil are valoare de pedeapsă" (Laurence Harf-Lancner).

În secolul al XVI-lea, profeţiile lui Merlin sunt definitiv desconsiderate. Rabelais mai face încă din el un profet în slujba regelui Gargantua. Dar conciliul din Trento îi condamnă profeţiile, în vreme ce ele vor continua să se răspândească în Anglia, dispărând, însă, de pe continent. După 1580, citarea profeţiilor sale dispare aproape complet din literatura continentală.

Romantismul, însă, îl regăseşte pe Merlin. K.L.Immermann îi consacră, în 1832, o dramă, *Merlin eine Mythe*, pe care Goethe o saluta ca pe „un alt Faust". Cea mai uluitoare operă este, însă, cea a lui Edgar Quinet, *Merlin l'Enchanteur* (1860). Această operă ciudată, care aminteşte, uneori, de prietenul lui Edgar Quinet, Michelet, combină gustul lui Quinet pentru legende cu patriotismul şi anticlericalismul său. Edgar Quinet vede în Merlin pe „primul patron al Franţei" şi o încarnare a spiritului francez. Merlin este solicitat, în natura sa cea mai intimă, şi de cer şi de infern, printr-o veselie supraumană şi o melancolie vecină cu disperarea. El alege ca loc al acestor minuni un sat de pe o insulă a Senei şi face din el Parisul. Întors de la Roma, el nu mai recunoaşte Franţa care intrase într-o nouă epocă istorică, Renaşterea. Atunci, el se „îngroapă" împreună cu Viviane, „nemairămânându-i decât puterea de a-şi popula cu vise somnul veşnic" (Paul Zumthor). De fapt, Merlin cel romantic reprezenta o

condamnare, o îndepărtare de Merlin cel medieval.

Şi mai uimitoare este renaşterea lui Merlin în cadrul unei reveniri la cultura celtică veche. Marele actor al acestei renaşteri este celebrul chartist poet Théodore Hersart de la Villemarqué, cu celebra sa culegere de vechi cântece bretone, care a suscitat o polemică dură, *Barzaz Breiz*, publicată în 1839. În subtitlu, autorul face clar legătura între această renaştere bretonă şi imaginarul medieval: „Povestire populară a vechilor bretoni, precedată de un eseu asupra originii epopeelor cavalereşti ale Mesei Rotunde". Michel Zink a pus în evidenţă cele patru poeme din *Barzaz Breiz* consacrate lui Merlin: I.Merlin în leagăn; II.Merlin ghicitor; III.Merlin bard; IV.Convertirea lui Merlin. Încununând cercetările şi reflecţiile sale referitoare la Merlin, Hersart de la Villemarqué publică, în 1862, opera care marchează apogeul înnoirii romantice şi celtizante a lui Merlin: *Myrrddhin ou l'enchanteur Merlin: son histoire, ses oeuvres, son influence*.

ILUSTRAŢIE

Merlin Vrăjitorul la cinema. Merlin este eroul unui desen animat al lui Wolfgang Reitherman, din 1963, realizat pentru studiourile Walt Disney. Vrăjitorul se ocupă de educaţia tânărului Moustique şi-l apără de o vrăjitoare. El îi prezice viitorul şi-i arată pe un glob viitoarea Americă. De asemeni, el îi va dezvălui tânărului Moustique că este ursit să devină regele Arthur.

Începând din 1860, există o anume estompare a lui Merlin în literatură, chiar dacă îl regăsim în poemele lui Tennyson. Prima jumătate a secolului al XX-lea aduce o redeşteptare a lui Merlin, odată cu obscurul *Enchanteur pourrissant* al lui Apollinaire şi cu *Les Chevaliers de la Table ronde* al lui Cocteau. În mai 1941, un *Merlin l'Enchanteur* al lui Émile Roudier este reprezentat la Odéon. Ca mulţi alţi eroi şi minuni ale Evului Mediu, Merlin revine la viaţă în cinematografie şi în universul copiilor. Dacă Vrăjitorul cu barba albă îşi găseşte locul în filmele cu cavalerii Mesei Rotunde, magicianul îi furnizează lui Walt Disney unul dintre cele mai reuşite personaje din desenele sale animate pentru tineri.

Paul Zumthor consideră că „legenda lui Merlin e pe cale să se

stingă" şi că Merlin tinde să dispară din imaginarul occidental. Si totuşi, cine ar îndrăzni să-şi ia adio de la profetul vrăjitor în această istorie în care metamorfozele, renaşterile, reapariţiile sunt atât de frecvente?

Ceata Hellequin

Eroul colectiv miraculos al Cetei Hellequin ne introduce în lumea morţilor, în lumea cerească.

Şi, de asemeni, în lumea feudalităţii, căci Ceata Hellequin este, pe de-o parte, imaginea unei familii feudale şi, pe de altă parte, cea a unei armate de vânători sau de războinici. Două caracteristici se degajă de aici: solidaritea între conducător şi membrii Cetei şi violenţa ei, pe care o exprimă numele german al Cetei Hellequin: *wütende Heer*, armată furioasă, sau *wilde Jagd*, vânătoare sălbatecă. Ceata Hellequin introduce, în imaginarul medieval şi occidental, nişte strigoi plângăreţi, scandalagii şi dezlănţuiţi, întrupând imaginea unei lumi de dincolo tumultoase şi agresive.

Numele de Hellequin este de origine necunoscută, studiul etimologic neizbutind să dea rezultate relevante, după cum nici explicaţia oferită în secolul al XIII-lea, prin înlocuirea termenului Hellequin cu Kerlequin, nu oferă un plus de sens[39]. O altă caracteristică a acestui curios erou al imaginarului medieval este, după cum vom vedea, aceea de a fi cedat, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, definitiv locul unui personaj complet diferit, Arlequin.

Ceata Hellequin apare într-un text de la începutul secolului al XII-lea, *L'Histoire ecclésiastique* (în latină), a călugărului anglo-normand Orderic Vital (1075-1142), care trăia la abaţia Saint-Evroult, din dioceza Lisieux din Normandia. Orderic istoriseşte, în contextul anului 1091, o poveste, pe care spune că o ştie de la un martor, un tânăr preot numit Walchelin. În noaptea de 1 ianuarie 1091, revenind dintr-o vizită la un bolnav din parohia sa, singur şi departe de orice locuinţă, Walchelin aude vacarmul „unei imense

---

[39] Specialiştii consideră că numele este de origine germanică şi face referinţă, pe de o parte, la armată (Heer) şi, pe de altă parte, la adunarea oamenilor liberi, singurii care poartă arme (Thing).

armate”. Punându-se la adăpostul copacilor, în defensivă, el vede cum apare un uriaş înarmat cu o bâtă, care-i porunceşte să stea pe loc, pentru a asista la defilarea, în valuri succesive, a unei adevărate armate. Un prim grup e format dintr-o „imensă trupă de pedestraşi, însoţiţi de animale de povară încărcate cu haine şi cu ustensile diverse, ca şi cum ar fi fost vorba de tâlhari cu prada lor”. Ei se grăbesc gemând, dar preotul tot recunoaşte printre ei vecini decedaţi de curând. Al doilea grup este o ceată de gropari, care poartă brancarde încărcate cu pitici cu capete enorme; doi demoni negri, etiopieni, şi un al treilea demon duc, torturându-l, un bărbat care urlă de durere. Walchelin recunoaşte în el pe asasinul preotului Étienne, mort fără a-şi fi ispăşit crima. Urmează o mulţime de femei călare, aşezate ca amazoanele pe şei prevăzute cu ţinte încinse în foc, pe care vântul le ridică şi apoi le lasă să cadă pe cuie, în vreme ce sânii le sunt străpunşi de alte cuie înroşite în foc. Walchelin recunoaşte printre ele mai multe femei nobile, care au trăit în lux şi desfrâu. Urmează o „armată de clerici şi de călugări condusă de episcopi şi de abaţi care îşi ţin toiagele şi sunt îmbrăcaţi în negru”. Ei îi cer lui Walchelin să se roage pentru ei. Preotul, stupefiat, recunoaşte printre ei prelaţi eminenţi, pe care-i credea plini de virtuţi. Grupul următor, cel mai teribil, justifică descrierea cea mai lungă şi cea mai precisă. Este armata cavalerilor, toată în negru şi scuipând foc, galopând pe cai imenşi şi fluturând stindarde negre. Preotul îi recunoaşte pe mai mulţi dintre ei.

Walchelin încearcă să-l prindă pe unul dintre cavaleri pentru a afla mai multe şi pentru a putea prezenta un martor al aventurii sale. Primul îi scapă, lăsându-i o urmă pe gât, dar al doilea este propriul său frate, care îi dezvăluie că, în ciuda păcatelor lor, el şi tatăl lor sunt susceptibili a scăpa din infernul etern. Pentru el, va trebui ca preotul să spună rugăciuni, să ţină slujbe şi să facă acte de milostenie, pentru ca să poată părăsi armata morţilor. De altfel, chiar el, Walchelin, trebuie să-şi sporească devoţiunea, căci va muri curând. Dar, de fapt, preotul mai trăieşte vreo cincisprezece ani, ceea ce-i permite lui Orderic Vital să culeagă mărturia sa.

Această relatare, menită să ofere predicatorului o povestire edificatoare, evidenţiază clar funcţia acestei adunări miraculoase, Ceata Hellequin. Ea reprezintă, în primul rând, o critică a societăţii

feudale. Aşa cum a afirmat-o şi Jean-Claude Schmitt, ea este „copia infernală a armatei feudale". Pe de altă parte, ea este, mai cu seamă, o imagine înfricoşătoare, destinată a-i chema pe oameni să se lupte împotriva păcatelor lor, pentru a evita chinurile infernului. Aşa cum o spune Orderic Vital, această viziune îl arată pe Dumnezeu supunându-i pe păcătoşi „diverselor purificări ale focului purgatoriului". Astfel, acest text exprimă nevoia bărbaţilor şi a femeilor de la începutul secolului al XII-lea de a restructura geografia lumii de dincolo şi a practicilor religioase, care să le permită să scape, în măsura posibilităţilor, torturilor eterne ale infernului. Si poate că apariţia, printre credinţele oficiale ale Bisericii de la sfârşitul secolului al XII-lea, a unui al treilea loc al infernului, purgatoriul, menit răscumpărării, mai mult sau mai puţin rapide, a păcătoşilor de ordinul al doilea, este un răspuns la starea de spirit dezvăluită de acest text. Oare mortul pe care Walchelin încearcă să-l oprească înainte de a-şi întâlni fratele nu este, oare, un cămătar, adică unul dintre cei ce vor beneficia cel mai mult, începând cu secolul al XIII-lea, de graţierea oferită de purgatoriu? În aceste condiţii, am putea înţelege mai bine dispariţia, aproape completă după secolul al XIII-lea, a Cetei Hellequin[40].

Textul lui Orderic Vital demonstrează cum tema Cetei Hellequin oferă un bun mjloc de exprimare a criticii sociale. Aşa cum a arătat-o Jean-Claude Schmitt, ea permite încă şi mai bine „utilizări politice". Este cazul clericului englez Gautier Map, virulent critic al curţii regelui Angliei, Henric al II-lea, care, în pamfletul său *De nugis curialium*, asimilează deplasările necontenite ale curţii lui Henric al II-lea cu hoinăreala Cetei Hellequin. El încearcă să explice chiar numele deconcertant de Hellequin şi originea acestei cete, care face vizibil trimitere la epoca în care Marea Britanie era populată de celţi. Numele ar veni de la cel al regelui foarte vechilor bretoni, regele Herla, care încheiase un pact cu regele „pigmeilor", adică regele piticilor, regele morţilor. Regele piticilor ar fi apărut la nunta lui Herla cu fiica regelui francilor şi ar fi făcut daruri imense gazdei sale. Un an mai târziu, Herla

---

[40] Îmi permit să trimit la studiile mele, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, şi *La Bourse et la Vie*, *économie et religion*, Paris, Hachette-Littératues, 1986

se duce, la rândul său, într-o peşteră, unde descoperă palatul somptuos al piticului care-şi celebrează şi el nunta şi îl lasă să plece pe Herla încărcat de daruri, aşa cum se cuvine unui rege feudal – cai, câini, şoimi etc. Regele piticilor îi mai dăruieşte şi un căţel, *canis sanguinarius*, în engleză *bloodhound*, buldog. El va trebui să-l ducă pe calul său, având grijă să nu coboare pe pământ înaintea câinelui, sub pedeapsa de a fi transformat în praf. Atunci când Herla iese din peşteră, află că s-au scurs două secole de la plecarea sa, în vreme ce el credea că nu lipsise decât trei zile. Intre timp, saxonii luaseră locul bretonilor ca stăpâni ai ţării. Herla este condamnat, astfel, să rătăcească pe veci împreună cu armata sa, căci câinele nu va sări niciodată pe pământ. Istoria lui Herla este o poveste despre diferenţa de lungime între timpul pământesc şi timpul din lumea de dincolo, dar este, mai cu seamă, o ancorare, în istoria engleză, a fantasmelor celeste ale secolului al XII-lea. Ceata Hellequin este mitul rătăcirii strigoilor într-o lume în care nu există încă un loc specific pentru ei, purgatoriul.

Militia Hellequini, adică armata lui Hellequin, reapare în autobiografia călugărului cistercian Hélinand de Froidemont, mort în 1230, în dioceza Beauvais, în care acesta vorbeşte de un cleric care, văzând cum îi apare, în timpul nopţii, un tovarăş mort de curând, îl întreabă dacă face parte din *militia Hellequini*. Defunctul neagă, adăugând, de altfel, că, de curând, aceasta pusese capăt rătăcirilor sale, deoarece îşi încheiase penitenţa. În fine, el mai spune că denumirea populară *Hellequinus* este greşită, căci adevăratul nume al regelui este Karlequinus, de la numele regelui Carol Quintul, care şi-a ispăşit îndelung păcatele şi n-a fost eliberat decât de curând, prin medierea sfântului Denis. Interesul acestui text este acela de a facilita datarea unei anume estompări a Cetei Hellequin în imaginarul medieval, legată probabil de răspândirea noţiunii de purgatoriu. S-a discutat mult despre regele la care putea face trimitere termenul Karlequinus şi s-a presupus că era vorba, în textul din secolul al XIII-lea, de o interpolare târzie, din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, referitoare la regele Franţei, Carol al V-lea. Eu cred că traducerea Carol Quintul este una greşită şi că este vorba pur şi simplu de Carol cel Mare, ca o aluzie suplimentară la faimosul păcat a lui Carol cel Mare, care a bântuit imaginarul, după binecunoscutul obicei de a arunca, asupra eroilor

medievali, a strălucirii virtuţilor şi a comportamentului lor excepţional, umbra unei mari greşeli[41]. Astfel, Ceata Hellequin, purgatoriu „itinerant", s-ar fi sedentarizat în lumea de dincolo.

În tratatul său *De universo,* compus între 1231 şi 1236, marele teolog Guillaume d'Auvergne, episcop al Parisului, pune problema naturii acestor călăreţi nocturni, cavaleri pe care, după el, îi numim în franceză *Mesnie Hellequin*, iar, în spaniolă, armata antică, *Huesta antigua* (*Exercitus antiquus*). Este, oare, vorba de sufletele chinuite ale unor cavaleri sau de demoni? Reluînd teoria sfântului Augustin, care preconizase că ispăşirea păcatelor după moarte s-ar putea face pe pământ, Guillaume d'Auvergne vede în Ceata Hellequin ieşirea periodică a sufletelor dintr-un purgatoriu situat în cerul terestru.

O interesantă contaminare a determinat chiar apropierea lui Hellequin de Arthur. Am văzut deja că Arthur a fost, în imaginarul medieval şi postmedieval, un rege al morţilor; sau mai degrabă un rege adormit, aşteptând deşteptarea sa în lumea de aici, fie în insula Avalon, în versiunea celtică, fie în Etna, în versiunea sa italiană, prezentă, la începutul secolului al XIII-lea, la Gervais de Tilbury. Dominicanul Étienne de Bourbon, de la mânăstirea din Lyon, evocă, la mijlocul secolului al XIII-lea, vânătoarea unor cavaleri, care s-ar numi *familia Allequini vel Arturi*, adică Ceata lui Hellequin sau a lui Arthur. El povesteşte păţania unui ţăran din Jura, care vede trecând o haită de câini şi o ceată de vânători călare şi pe jos, pe care le urmăreşte până în minunatul palat al regelui Arthur.

Acest *exemplum* dovedeşte imixtiunea Cetei Hellequin în lumea feeriei populare, la fel ca şi *Le jeu de la feuillée* al lui Adam de la Halle, reprezentată pe scena din Arras pe la 1276, unde apare un personaj trimis de Hellequin, Croquesos. Aceste apariţii arată atât folclorizarea Cetei Hellequin, cât şi evoluţia ei între diabolizare şi grotesc. Cum, între timp, un accesoriu profund semnificativ fusese introdus în imaginarul medieval, masca, eroii pot fi, de acum înainte, mascaţi, iar minunile pot lua reprezentarea unei mascarade. În cazul Cetei

---

[41] În aceste relatări, ţin seama de rezumatele lui Jean-Claude Schmitt din cartea sa *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994

Hellequin, acest lucru apare clar într-un text de la începutul secolului al XIV-lea şi în miniaturile care-l ilustrează. Textul este romanul *Fauvel,* al lui Gervais du Bus[42]. Includerea în roman a unei scene devenite celebră, aceea a unui tărăboi total, provine de la o interpolare din 1316, datorată unui anume Raoul Chaillou. În mod explicit, personajele care participă la acest tărăboi ar fi cu toatele membre ale Cetei Hellequin. Astfel, la adăpostul măştilor, Ceata Hellequin pare a-şi încheia destinul în turbulenţa nu a cavalcadelor nocturne, ci a hohotelor groteşti. Ea nu va mai apărea în imaginarul francez decât ca o aluzie, la Philippe de Mézières, autor moralist al lucrării *Songe du vieil pèlerin* (1389); sau la Rabelais (1548); sau sub noua formă a Cavalerului sălbatec, care ar fi bântuit pădurea Fontainebleau, la începutul secolului al XVII-lea, în epoca regelui Henric al IV-lea, deşi istoricul Pierre Mathieu, care povesteşte minunea din 1605, nu a mai auzit vorbindu-se de Ceata Hellequin şi face, de fapt, referire la o ceată perfect creştinată, care este „vânătoarea Saint-Hubert".

Fără-ndoială, ceea ce a desăvârşit dispariţia lui Hellequin şi a cetei sale, cu excepţia câtorva unghere ascunse ale folclorului, este înlocuirea numelui şi, prin aceasta, a personajului cu un nou venit al imaginarului, Arlequin. Prima reprezentare a lui Arlequin datează din secolul al XVII-lea, odată cu el instaurându-se, în domeniul european, o nouă lume imaginară, cea a *commediei dell'arte*. Înspăimântătorului Hellequin îi urmează un Arlequin amuzant. Cu toate acestea, sub eticheta de *wilde Jagd* sau *wütende Heer*, Vânătoarea sălbatecă celestă continuă să trăiască în imaginarul germanic. O regăsim în pictura lui Cranach (1532) şi în opera maestrului cântăreţ Hans Sachs, din Nurnbergul secolului al XVI-lea, care consacră, în 1539, un lung poem acestei *wütende Heer*, din care face o armată de mici pungaşi, care plătesc pentru marii răufăcători şi sunt condamnaţi să rătăcească în cerul terestru până ce justiţia avea să fie, în sfârşit, întronată, odată cu Judecata de Apoi.

Ceata Hellequin ar fi, aşadar, exemplul unui erou şi al cetei sale miraculoase, care ar fi dispărut din imaginarul european. Si totuşi, în

---

[42] Margaret Bent şi Andrew Wathey, ed., *Fauvel Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

epoca noastră, în care, pe firmamentul ştiinţifico-fantastic, se înmulţesc fiinţele miraculoase, bune sau rele, nu se află sau nu se vor afla, oare, printre aceşti Marţieni, şi ultimii evadaţi din Ceata Hellequin?

ILUSTRAŢIE

Scandal: Papesa Ioana naşte. Naşterea unui copil este momentul central al poveştii papesei, care dezvăluie sexul personajului nostru şi, totodată, scandalul pe care naşterea îl provoacă într-o lume de celibatari. Imagine în care o vedem pe papesă, pe cap cu tripla tiară, care încoronează orice papă, de la Bonifaciu al VIII-lea încoace, înconjurată de cardinali şi de seniori şi expunându-se uimirii lor. Această miniatură provine dintr-o traducere franceză din 1361 după De mulieribus claris (Despre femei ilustre) *a lui Boccaccio. Dintr-o legendă ecleziastică, Papesa Ioana devine eroină literară şi istorică. Ms fr. 226, fol. 252, pe la 1415, Paris, BNF*

Papesa Ioana

Papesa Ioana este o eroină scandaloasă şi, în acelaşi timp, o femeie miraculoasă, produs al imaginarului medieval.

Povestea apare la sfârşitul secolului al XIII-lea, iar eu o rezum după frumoasa carte a lui Alain Boureau. În jurul anului 850, o femeie originară din Mainz, dar de origine engleză, s-a travestit pentru a-şi putea urma iubitul dedicat studiilor şi, deci, menit unei lumi exclusiv masculine; ea însăşi reuşeşte foarte bine acolo, în sensul că, după o perioadă de tranziţie şi de studiu la Atena, ea are parte de o primire călduroasă şi admirativă la Roma, ceea ce îi îngăduie să intre în ierarhia Curiei şi, până la urmă, să fie aleasă ca papă. Pontificatul său durează mai mult de doi ani şi se întrerupe cu un scandal: Ioana, care nu a renunţat la plăcerile carnale, se trezeşte însărcinată şi moare, în cursul unei procesiuni între San-Pietro de la Vatican şi San Giovanni di Laterano, după ce naşte în public un copil. Diferite versiuni ale poveştii produc urme, dovezi, o amintire a papesei: începând de atunci, sexul papilor va fi verificat manual, în cursul încoronării şi, pentru a evita locul naşterii, procesiunile pontificale părăsesc, de atunci, drumul

direct de la Vatican la Laterano, în dreptul bisericii San-Clemente. O statuie şi o inscripţie în acest loc aveau să eternizeze amintirea acestui deplorabil incident.

Această papesă, de fapt, nu a existat. Ioana este o eroină imaginară, dar, între 1250 şi 1550, ea a fost obiectul unei credinţe oficiale şi, totodată, populare şi s-a aflat la origina unui obiect cultual şi a unui rit din Biserica creştină din această perioadă. Ea a întruchipat teama de femeie răspândită de Biserică, dar mai cu seamă teama de o intruziune feminină în structura Bisericii înseşi. În aceeaşi mişcare prin care Biserica asigura omnipotenţa papalităţii, ea construia şi o contra-imagine a papei, papesa. Într-o carte în curs de apariţie despre utopiile medievale, excelentul medievist brazilian Hilario Franco Jr. propune să vedem în Papesa Ioana utopia androginiei. Eu văd în acest personaj mai degrabă o respingere a celuilalt sex decât asimilarea acestuia. Oricum, secolul al XIII-lea este cel care a impus Bisericii şi istoriei imaginea papesei. Marele istoric al Papesei Ioana, Alain Boureau, a arătat foarte bine rolul jucat în această construcţie de ceea ce el numeşte filiera dominicană. Papesa Ioana apare iniţial la dominicanul Jean de Mailly (1243); apoi în *Le Miroir historial* a dominicanului Vincent de Beauvais, enciclopedist favorit al lui Ludovic cel Sfânt (pe la 1260). Un alt dominican, Martin Polonezul (originar din Troppau, din Boemia, călugăr al mânăstirii dominicane din Praga, ţinând de provincia Poloniei), capelan şi penitenţiar pontifical, a fost cel care a asigurat celebritatea Papesei Ioana, în a sa *Chronique des papes et empereurs* (pe la 1280). Papesa Ioana apare, în aceeaşi perioadă, la dominicanii autori de culegeri de *exempla*, Étienne de Bourbon şi Arnold de Liège.

Iată textul lui Martin Polonezul:

După acest Leon (Leon al IV-lea), Ioan, de naţie engleză, originar din Mainz, a domnit 2 ani, 7 luni şi 4 zile. El a murit la Roma, ceea ce face că funcţia pontificală a fost vacantă timp de o lună. După câte se spune, era o femeie, care, în adolescenţă, a fost dusă la Atena, îmbrăcată în bărbat, de cel care-i era amant; ea a progresat într-atât în diverse ştiinţe, încât nu mai găseai pe nimeni la nivelul ei; aşa se face că, ulterior, ea a predat la Roma *trivium* [artele literare] şi a avut ca

discipoli şi auditori înaţi magistraţi. Iar, pentru că purtarea sa şi cunoştinţele sale se bucurau de o mare reputaţie în Oraş, a fost aleasă papă în unanimitate. Dar, în cursul pontificatului său, tovarăşul ei a lăsat-o însărcinată. Si cum ea/el nu ştia când va naşte, când ea/el s-a îndreptat spre Laterano, venind de la San Petro, a fost cuprinsă de durerile facerii, între Coloseum şi biserica San Clemente, a născut şi, apoi, a murit, fiind îngropată chiar acolo. Şi cum sanctitatea sa papa face întotdeauna un ocol pe acest traseu, se crede, în general, că o face în semn de dispreţ faţă de acest eveniment. Ea nu a fost înscrisă în catalogul sfinţilor pontifi din cauza neconformităţii pe care sexul feminin o atrage în acest domeniu.

Pe la 1312, în momentul în care a început să li se atribuie suveranilor un număr, un alt dominican, Tolommeo de Lucques, discipol al sfântului Toma din Aquino, în a sa *Istorie ecleziastică*, atribuie papesei cifra VIII (este, deci, vorba de Ioan al VIII-lea) şi o consideră al 107-lea papă.

Dar, în realitate, în acea perioadă, Biserica le îndepărtează definitiv pe femei de la responsabilităţile instituţionale ecleziastice şi din funcţiile sacramentale. Decretul lui Gratian, care pune bazele dreptului canonic, pe la 1140, îndepărtează strict femeile de Biserică. Cât despre Papesa Ioana, la sfârşitul secolului al XIII-lea, alţi doi dominicani, Robert de Uzès, în viziunile şi profeţiile sale, şi Jacques de Voragine, celebrul autor al *Legendei de aur*, în cronica oraşului Genova, exprimă oroarea de „pângărirea de către o femeie a sacrului". Jacques de Voragine se exprimă astfel:

Această femeie (*ista mulier*) a acţionat cu premeditare, a perseverat cu falsitate şi prostie şi a sfârşit ruşinos. Într-adevăr, asta este natura femeii [*nature mulieris*] care, în faţa unei acţiuni de săvârşit, are, la început, înfumurare şi îndrăzneală, la mijloc prostie, iar, la sfârşit, îşi atrage ruşinea. Femeia, aşadar, începe să acţioneze cu înfumurare şi îndrăzneală, dar nu ia în considerare finalitatea acţiunii şi ceea ce implică ea: ea crede că a făcut deja mare lucru; şi, chiar dacă poate începe ceva grandios, în schimb, după ce începe, în timpul acţiunii, ea nu mai ştie să continue cu tenacitate ceea ce s-a început, şi

asta din cauza lipsei de discernământ. Se cuvine, atunci, să încheie ruşinos şi josnic ceea ce a fost întreprins cu înfumurare şi cu îndrăzneală şi continuat în prostie. Şi astfel, apare limpede că femeia începe cu înfumurare, continuă prosteşte şi sfârşeşte josnic.

Aşadar, credinţa legată de Papesa Ioana determină apariţia, în liturghia pontificală, a unui nou obiect şi a unui nou ritual. Obiectul este un scaun, pe care se aşază noul papă în momentul încoronării, pentru ca un însărcinat cu ritul să-i poată verifica virilitatea, evitând, astfel, eventuala revenire a vreunei papese. Ritul este, deci, o atingere, de către acest prepus, a trupului papei, atingere destinată să verifice că el posedă, cu adevărat, părţi virile.

Între timp, mentalităţile şi sensibilităţile legate de papesă evoluează. Riturile şi legendele din jurul papei se folclorizează. În contextul legendelor legate de papă, în secolul al XIX-lea, canonicul Ignaz von Döllinger avea să repoziţioneze povestea Papesei Ioana în fruntea operei sale, *Die Papstfabeln des Mittelalters* (Fabulele pontificale ale Evului Mediu), o serie de legende legate de papii Evului Mediu. Încă din secolul al IX-lea, un text, *La Cène de Cyprien*, imagina o parodie de liturghie pontificală, care fusese jucată în prezenţa papei şi a împăratului, ba chiar şi un adevărat carnaval fusese instituit la Roma: este vorba de sărbătorile lui Testaccio, despre care avem o descriere pentru anul 1256. După cum a arătat prea bine Agostino Paravicini Bagliani, simultan, se dezvolta şi un interes pasionat pentru trupul papei, atât sub forma sa reală, cât şi în semnificaţia sa simbolică.

Pe de altă parte, Papesa Ioana a suferit loviturile evoluţiei imaginii miraculoase asupra femeii. Regăsim aici obişnuita balansare a acestui imaginar între bine şi rău, prestigiu şi oroare. În vreme ce papesa se transformă în vrăjitoare, ea figurează în cortegiul doamnelor strălucitoare, pe care le descrie Boccaccio, în 1361, în a sa *De mulieribus claris* (Despre femei ilustre). Aşa cum afirmă Alain Boureau: „În 1361, Ioana iese din Biserică pentru a accede la literatură şi la feminitate."

În acelaşi timp, însăşi iconografia papesei se dezvoltă pe un dublu registru. Imaginea istorică şi scandaloasă apare în miniatură, apoi în gravură şi se concentrează pe scena naşterii. Imaginea hieratică

şi prestigioasă trece de la carnaval la alegorie şi invadează tarotul. In sfârşit, un filon parodic îl inspiră pe Rabelais în a sa *Tiers Livre* (1546). Atunci când Panurge vrea să-l ameninţe în vis pe Jupiter, seducător de femei, cu castrarea, el strigă: „ O să ţi le-apuc cu un cârlig şi ştii ce-o să le fac? Zău! O să-ţi tai boaşele, chiar de la rădăcină. Si uite-aşa n-oi mai fi în veci şi pururi Papă, căci „testiculos non habet”.” Aluzia la ritul pontifical este evidentă.

Curios, luteranismul îi asigură o nouă vitalitate Papesei Ioana. Într-adevăr, luteranii sunt încântaţi să se prefacă a crede în realitatea unui personaj care încarnează atât de bine mârşăviile Bisericii romane. Dar, curând, dispreţul calvinist şi, apoi, critica raţionalistă dărâmă mitul unei Papese Ioana ca personaj istoric. *Enciclopedia* o clasează pe papesă printre poveştile de adormit copiii. Iar Voltaire, în *Essai sur les moeurs*, scrie, în legătură cu asasinatul lui Ioan al VIII-lea, din 882: „Nu e cu nimic mai adevărată ca povestea Papesei Ioana.” Doar teatrul german a reluat cu succes, pe la 1480, povestea Papesei Ioana, sub numele de Fraw Jetta.

Revoluţia franceză nu se preocupă decât în mod limitat de tema papesei şi numai din spirit critic faţă de religie şi de Biserică. De un anume succes s-a bucurat doar opera bufă a lui Defauconpret, care se termină printr-o parodie a lui *Ça ira*:

Când pe fruntea Jeannettei
Tiara va străluci,
La alegerea noastră, puica mea,
Da, toată Roma va aplauda.
Oh. Oh. Oh. Oh. Ah. Ah. Ah. Ah.
Frumuşelul papă, iată-l.
Pe lângă frumuseţea ce te împodobeşte,
Degrabă vom vedea pălind
Strălucirea vană a tiarei,
Ah, o să fie bine, o să fie bine.

Şi totuşi, povestea papesei pare încă populară, cel puţin la Roma. În *Promenades dans Rome* (1830), în care recopiază, în mare parte, *Un voyage en Italie,* publicată de Nisson, în 1694, Stendhal

povesteşte:

Cine ar crede că există azi la Roma oameni care dau multă importanţă poveştii Papesei Ioana? Un personaj de mare importanţă şi care pretinde respect m-a atacat, în seara asta, cu privire la Voltaire, care, după el, şi-ar fi permis multe impietăţi faţă de Papesa Ioana.

Papesa a cunoscut o nouă perioadă de notorietate la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în secolul al XX-lea, în calitate de „curiozitate a istoriei occidentale". La origina acestei renaşteri pare a se afla o operă burlescă, *La Papesse Jeanne*, operă publicată la Atena, în 1886, de grecul Emmanuel Rhoïdes. Romanul lui Rhoïdes a cunoscut un succes considerabil în Europa, unde a fost tradus în principalele limbi. El a fost atacat de Barbey d'Aurevilly, tradus de Alfred Jarry (traducere publicată după moartea sa, în 1908, şi tradusă în engleză de Laurence Durrell, în 1971). S-a crezut că romanul poliţist al lui Georges Bernanos, *Un crime* (1935), relua, la rândul lui, povestea Papesei Ioana. Papesa şi-a încercat norocul chiar şi în cinematografie: în frumosul film al lui Michael Anderson, *Jeanne, papesse du diable*, papesa a fost interpretată de marea actriţă suedeză, frumoasa Liv Ullmann.

S-a încercat, de asemenea, identificarea papesei şi în lucrările foarte bine primite în Statele Unite – în special cea a lui Luce Irigaray -, care sondează raporturile tulburi dintre Biserici şi femei pe parcursul istoriei şi, în particular, în Evul Mediu. Probabil că Papesa Ioana va rămâne în planul secund al obsesiilor ecleziastice atâta timp cât Vaticanul şi o parte a Bisericii vor menţine femeile la distanţă de instituţiile ecleziastice şi de funcţiile sacramentale. Dar, fără-ndoială, imaginea acestei eroine scandaloase, Papesa Ioana, nu lipseşte din inconştientul Vaticanului de azi.

Jupânul Vulpoi

Chiar dacă figura sa a fost schiţată în fabulele antice ale lui Esop, Jupânul Vulpoi este una dintre creaţiile cele mai originale ale Evului Mediu.

Jupânul Vulpoi are corespondenţi în majoritatea tradiţiilor folclorice şi a culturilor lumii, căci el încarnează un tip social şi cultural precis, *trickster*-ul, adică escrocul, vicleanul. În imaginarul medieval european, Jupânul Vulpoi reprezintă o dimensiune pe care vechii greci o definiseră sub numele de *métis*, fără a-i asocia un personaj[43]. Pe de altă parte, Jupânul Vulpoi exprimă natura complexă a relaţiilor dintre oameni şi animale. In această carte, el ilustrează, alături de licornă, animalul real, alături de animalul legendar, el este membru al unui univers care i-a fascinat pe bărbaţii şi pe femeile occidentului medieval şi care este extrem de prezent în cultura şi în imaginarul lor, universul animalelor. Încă de la lectura cărţii Genezei din Vechiul Testament, înţelegem că Dumnezeu îi propune omului animalele, pentru că, atunci când le-a creat, i-a cerut acestuia să le dea un nume, făcându-l astfel să participe la crearea lor şi dându-i legitimitatea unei dominaţii asupra lor. Pornind de la această origine scripturală, animalele se întâlnesc cu omul în viaţa cotidiană a societăţii feudale, fie că este vorba de animalele de casă, legate de familie, de animalele de jug, elemente ale lumii rurale fundamentale, fie legate de universul vânătorii, spaţiu de prestigiu rezervat grupului seniorial. Dar, foarte curând, adică încă din Evul Mediu timpuriu, acestei familiarităţi trăite i se juxtapune o intensă viaţă simbolică. Întreaga viaţă morală a oamenilor, ca indivizi sau colectivitate, se reflectă, astfel, în lumea animală. Pentru bărbatul şi pentru femeia din Evul Mediu, animalul este, aşadar, un instrument esenţial al fricii sau al plăcerii, al condamnării sau al mântuirii.

În această societate animală, reală sau imaginară, vulpea deţine un loc privilegiat. Pe lângă semnificaţiile sale esenţiale, cea a încarnării şireteniei şi cea a ambiguităţii fiinţelor, Vulpoiul este legat, în imaginarul medieval şi european, de două relaţii semnificative. Pe de-o parte, el are un adversar, un rival, un contra-personaj, Ysengrin, lupul; pe de altă parte, el nu poate fi desprins de societatea în care trăieşte şi care este o imagine a societăţii feudale monarhice. În interiorul acestei

---

[43] Marcel Détienne şi Jean-Paul Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La* métis *des Grecs*, Paris, Gallimard, 1974. Vezi Jacques Le Goff, „Renart et la métis médiévale", în Claude Rivals, dir., *Le Rire de Goupil, Renart, prince de l'entre-deux*, Toulouse, le Tournefeuille, 1998, p. 95-103

societăţi, el are o relaţie privilegiată cu leul, care este regele. Mereu complex, mereu ambiguu, Jupânul Vulpoi este când vasalul şi slujitorul leului, când contestatarul acestuia şi sfârşeşte prin a fi uzurpatorul lui.

ILUSTRAŢIE

Lupta Vulpoiului contra lui Ysengrin. Caii acoperiţi cu valtrap, zalele, scuturile subliniază caracterul cavaleresc parodic al luptei între cele două animale duşmane. Ms fr. 1581, fol.6 v0, secolul al XIII-lea, paris, BNF

Jupânul Vulpoi intră, însă, în imaginarul medieval cu un handicap. El este prea puţin prezent în Biblie, iar referinţa scripturală care-i este aplicată în mod predilect este cea din Cântarea cântărilor (2,15): „Prindeţi toate vulpile şi vulpiţele care pustiesc viile, căci viile noastre sunt în floare." Mai târziu, Jupânul Vulpoi apare în interiorul cuplului antagonic lup-vulpe, într-un poem clerical de la sfârşitul secolului al XI-lea, *Ecbasis cujusdam captivi* (Evadarea unui prizonier). Este povestea unui viţel, simbol al unui călugăr, care fuge disperat prin Vosgi, din calea unui lup distrugător şi ucigaş, care-i simbolizează pe laici. Opera se repoziţionează în contextul reformei gregoriene şi al războaielor de învestitură şi fixează, de la bun început, cadrul polemic în care se va judeca povestea Jupânului. Pe la 1150, *Ecbasis* va inspira o epopee animalieră în versuri, compusă de un călugăr sau de un preot din Gand, *Ysengrinus*. Această epopee are ca temă conflictul care-l opune pe Vulpoi unchiului său, lupul Ysengrin, care-l umileşte necontenit, pentru ca, la sfârşit, Ysengrin să fie devorat de porci. Astfel, *Ysengrinus* instituie un contrast care va fi fundamental în *Roman de Renart*, cel între abilul Vulpoi şi lupul cel rău, imbecil şi totodată crud. Dacă aş fi vrut să introduc în grupul eroilor acestora un antierou, şi eu l-aş fi ales, cu siguranţă, pe lup; mare victimă a imaginarului european încă din Evul Mediu, lupul devine, în această epocă, feroce şi, în acelaşi timp, prostănac. Pe de altă parte, Ysengrinus introduce mai multe scene ce vor deveni episoade celebre în *Roman de Renart*, precum şunca furată, pescuitul cu coada, consultaţia medicului Jupân.

În ciuda acestor împrumuturi şi moşteniri, *Roman de Renart*, care va definitiva transformarea Vulpoiului într-un erou al

imaginarului medieval exprimă o cu totul altă atmosferă. Este o operă unică în istoria literaturii, căci *Roman de Renart* a fost realizată de clerici, apoi de istorici ai literaturii, pornind de la fragmente mai mult sau mai puţin independente, compuse de autori multipli, în epoci diferite, cu aproximaţie între 1170 şi 1250, constituind ceea ce numim „ramuri".

Înainte de a-l vedea pe Jupânul Vulpoi trăind şi acţionând, să subliniem că, printre numeroasele specii naturale de vulpi care există, vulpea din roman şi, în consecinţă, cea din imaginar este cea pe care naturaliştii o numesc *Vulpes vulpes*: adică vulpea roşie; or culoarea roşie fiind încă din Biblie culoarea răului, cea a blănii Vulpoiului a contribuit destul de mult la aspectul negativ al imaginii sale. În fine, să notăm că, în cursul secolului al XII-lea, în franceza veche şi în onomastica animalieră, termenul *goupil* (provenit din latinescul *vulpes*) dispare treptat, în faţa termenului germanic *renard*, născut probabil dintr-un nume propriu, Reinhart sau Reginard.

Putem reconstitui, prin intermediul diverselor ramuri din *Roman de Renart,* o intrigă mai mult sau mai puţin continuă, aşa cum au făcut-o Robert Bossuat şi Sylvie Lefèvre, pe care îi urmez aici. Jupânul nostru joacă, succesiv, renghiuri cocoşului Chantecler, piţigoiului, motanului Tibert, corbului Tiécelin şi, mai cu seamă, lupului Ysengrin. El îi umileşte pe puii lupului, se culcă cu soţia sa, lupoica Hersant, şi o violează în prezenţa lui. Când Ysengrin şi Hersant vin să ceară dreptate la curtea regelui, leul Noble, Vulpoiul evită sentinţa curţii, jurând că-şi va repara greşelile. Ba mai mult, scapă dintr-o capcană întinsă de lupoaică şi de câine, după care îl umileşte mai mult ca oricând pe lup prin feste condamnabile. Convocat din nou la curtea lui Noble, el nu se duce şi o devorează, în schimb, pe găina Coupé. Sfârşeşte prin a se duce la curte la insistenţele vărului său, Grimbert, viezurele. Condamnat la spânzurătoare, scapă de pedeapsă, jurând că va întreprinde un pelerinaj în Ţara Sfântă, dar, odată eliberat, el aruncă crucea şi toiagul şi fuge. Regele îl va asedia fără succes în castelul său subteran de la Maupertuis („groapa urâtă", desemnând deschiderea vizuinii), timp în care el comite mii de fapte rele şi de înşelăciuni, o seduce pe regina leoaică şi vrea să uzurpe tronul regal al leului. În final, rănit de moarte, el este îngropat cu

pompă, spre marea bucurie a victimelor sale, dar învie, gata să o ia de la capăt.

Acesta este eroul Jupânul Vulpoi, între admiraţie şi detestare, încarnare a comportamentelor ce se degradează, de la inteligenţă, prin intermediul şireteniei, până la escrocherie şi trădare. Mai mult decât oricare alt erou ambiguu, el este instrumentul transformării, în cultura medievală şi europeană, a şireteniei în eroism, în cadrul unui imaginar în care, cum am văzut, nu există erou perfect (căci perfecţiunea nu aparţine acestei lumi). Mai mult ca oricare altul, el suscită întrebarea: Ce e bun? Ce e rău?

Prin uneltirile sale la curtea animalelor, el obligă la a medita la şiretenie în contextul ei social şi politic. Ca toţi eroii Evului Mediu, el este legat de un loc; este ancorat în terestru, în acea anti-cetate care este Maupertuis. Dar poate, mai cu seamă, el generează un element fundamental al imaginarului medieval, pe care nu-l mai regăsim nicăieri în altă parte cu o asemenea forţă: căutarea pasionată şi dementă a hranei. Epopee a şireteniei, *Roman de Renart* este poate mai mult o epopee a foamei. Jupânul Vulpoi mai este, totodată, o figură tipică pentru raporturile dintre bărbaţi şi femei, fiind cu adevărat încarnarea masculului feudal, care, în raporturile cu femeile, oscilează între seducţie şi violenţă.

În fine, avansând, în secolul al XIII-lea, imaginea Vulpoiului ia o alură satirică din ce în ce mai pregnantă, se îndepărtează din ce în ce mai mult de trăsăturile proprii animalelor de la începuturile sale şi se diabolizează. El se identifică din ce în ce mai mult cu o *figura diaboli* şi întruchipează acea imagine fundamentală a diavolului de personaj care trage pe sfoară, imagine care nu încetează să se întărească în cursul Evului Mediu.

În cultura europeană şi în diversele limbi vernaculare în curs de răspândire între secolele al XIII-lea şi al XVI-lea, *Roman de Renart* are o răspândire considerabilă. Mai întâi în franceză, odată cu *Renart le Bastourné* a lui Rutebeuf; *Renart le Nouvel*, de Jaquemart Gielée; şi *Renart le Contrefait*, a unui cleric din Troyes, de la începutul secolului al XIV-lea. Toate aceste texte accentuează caracterul satiric al istoriei. Filonul germanic – german şi flamand – este cel care se dezvoltă cel mai mult, mai cu seamă începând cu sfârşitul secolului al XII-lea, odată

cu versiunea lui Heinrich der Glichesaere, *Reinhart Fuchs*, dar şi cu poemul flamand *Van den Vos Reinarde* şi cu continuarea sa, *Reinaerts Historie*; o versiune italiană apare şi la Veneţia, în secolul al XIII-lea, *Reinardo e Lesengrino*; şi, în fine, la sfârşitul secolului al XV-lea, apare în Anglia *Reynard the Fox*, a lui William Caxton.

Aşa cum a observat prea bine Claude Rivals, după secolul al XII-lea, al doilea mare moment al intrării Jupânului Vulpoi în imaginarul european este epoca clasică, a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, când Jupânul „este sfâşiat între ficţiunea fabulistului şi ştiinţa naratorului". Fabulistul este La Fontaine, care îl pune în scenă pe Vulpoi în douăzeci şi patru dintre fabulele sale, în care, după gustul timpului, el este întotdeauna cel care trage pe sfoară, şiretul; cu toate acestea, fabulistul a vrut mai cu seamă să umanizeze animalul şi ceea ce el simbolizează, văzând în defectele care-l făceau demn de ură în Evul Mediu mai degrabă slăbiciuni care-l fac uman, încercând să înlocuiască dreptul forţei cu dreptul spiritului şi străduindu-se să păstreze o nişă de libertate, într-o societate nemiloasă. Cât despre naturalist, este, evident, vorba de Buffon, şi, cu toate că savantul a avut în primul rând preocuparea de a descrie animalul în mod ştiinţific, neutru şi imparţial, el nu s-a putut împiedica să nu-i traseze un portret în care transpare simpatia sa:

Vulpoiul este faimos prin şiretlicurile sale şi-şi merită în parte reputaţia. Ceea ce lupul nu reuşeşte decât prin forţă, el întreprinde prin dibăcie şi, cel mai adesea, şi izbândeşte […]. Tot atât de fin pe cât de circumspect, ingenios şi prudent, până la răbdare, el îşi modifică comportamentul, îşi asigură mijloace de rezervă pe care ştie să nu le folosească decât la momentul potrivit […] El nu e nicidecum un animal hoinar, ci îşi are casa sa[44].

Posteritatea scrierii *Roman de Renart* este importantă mai ales în aria germanică. Poemul lui Heinrich der Glichesaere are, ca urmare, în posteritate un text ilustru, cel pe care Goethe i-l consacră lui *Reineke*

---

[44] Vom găsi textul lui Buffon în lucrarea coordonată de Claude Rivals, *Le Rire de Goupil*, *op. cit.*, p. 185-189

Fuchs, în 1794. În această alegere, Goethe a fost influenţat puternic de Herder, care vedea în această poveste modelul însuşi al epopeei germane, iar în Jupân „pe nimeni altul decât prototipul lui Ulise". Febra ce a pus stăpânire pe Jupânul Vulpoi în epoca romantică a continuat, în secolul al XX-lea, astfel că un muzeu Reineke Fuchs s-a deschis la Linden-Leihgestern[45]. Pe de altă parte, muzeul municipal din Lockeren (în Ţările de Jos) a organizat, în 1998, în colaborare cu universitatea din Lausanne şi cu universitatea catolică din Nimègue, manifestări legate de a 500-a aniversare a celui mai vechi incunabul german cu *Reynaert*, apărut la Lübeck, în 1498.

Jupânul Vulpoi este, de asemeni, un erou al literaturii franceze a secolului al XX-lea, reacţionând împotriva desfiinţării personajului, în secolul al XIX-lea, de către socialistul utopic Fourier, care vedea în Jupân tipul duhorii şi al josniciei, în raport cu apologia câinelui şi cu reabilitarea lupului. În literatura franceză, multiple opere îi sunt consacrate Jupânului, „fiinţă dual㠄 şi ambivalentă care fascinează, situată între natură şi cultură, între bine şi rău". Romancierul Maurice Genevoix, cântăreţ al naturii, publică, în 1968, un *Roman de Renart*. Cartea lui Louis Pergaud, *De Goupil à Margot*, este publicată în populara colecţie Folio. Jean-Marc Soyez publică un roman remarcabil pe tema braconajului, *Les Renards* (1986). În sfârşit, în celebra sa povestire filosofică *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry imaginează un dialog între vulpoi şi tânărul său erou.

Într-adevăr, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, Jupânul Vulpoi îşi găseşte un nou mijloc de exprimare, care-i asigură o nouă existenţă: albumele pentru copii. Astfel, *Renardeau, un petit renard retrouve une maman*, publicat la München, în 1982, este reluat, în 1984, de Şcoala distracţiilor, care adaptează, în 1990, albumul apărut în 1989 al japonezei Akiko Hayashi. *Le Renard dans l'île* de Henri Bosco şi *Le Renard qui disait non à la lune* (1974) de Jacques Chessex şi Danièle Bour îşi atrag şi ele un public tânăr. Vulpoiul destinat adulţilor din imaginarul medieval a devenit un vulpoi pentru copii[46].

---

[45] Reineke-Fuchs Museum, Dresdener Strasse 22, 35440 Linden-Leihgestern, Germania

[46] Vezi Marcel Enderle, „Le renard des albums pour enfants", în Claude Rivals, dir.,

La fel de uimitor este destinul Jupânului în cinematografie. În primul rând, el este eroul remarcabilului *Roman de Renart* al lui Ladislav Starevitch, care reia principalele episoade cu personaje reprezentate de marionete. Spiritul filmului este ludic şi libertin; el arată „rezistenţa unui spirit independent faţă de pretenţiile celor puternici de a domina toate aspectele existenţei".

O a doua surpriză este întâlnirea dintre Jupânul Vulpoi şi Robin Hood, în desenele animate ale lui Walt Disney. În celebrul desen animat *Robin Hood* din 1973, Vulpoiul e cel care-l întruchipează pe Robin şi poartă pălăria de fetru a lui Errol Flynn, din filmul lui Michael Curtiz. În fine, lucrul cel mai uimitor este, fără-ndoială, faptul că numele spaniol al vulpoiului, *zorro*, a devenit numele unuia dintre cei mai extraordinari şi mai populari eroi ai cinematografiei. Zorro, care devine un mit, graţie lui Douglas Fairbanks, în filmul lui Fred Niblo (1920): *Semnul lui Zorro*, care se petrece în Noul Mexic şi în California, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ataşează mitului Vulpoiului un nou teritoriu nemăsurat al imaginarului, de astă dată în afara Europei, imaginarul Far West-ului, unde Zorro-Vulpoi suferă o nouă metamorfoză, cea care-l transformă într-un justiţiar mascat[47].

ILUSRAŢIE

Robin Hood, între brigand şi gentilom, între Evul Mediu şi secolul al XVII-lea. Pe această gravură pe lemn de pe la 1600, colorată ulterior, Robin Hood, locuitor al comitatului Nottingham din secolul al XII-lea, este situat între brigandul înarmat cu un arc şi cu o bâtă şi gentilomul cu jiletcă şi cu pălărie cu pană. Aceasta este evoluţia unui erou de baladă populară. Colecţie particulară.

Robin Hood

Le Rire de Goupil, *op. cit*., p. 319-326

[47] François de Breteque, „Renart au cinéma, un rendez-vous manqué", în Claude Rivals, dir., *Le Rire du Goupil*, *op. cit.*, p. 327-335. Nu sunt de acord cu aprecierea negativă a excelentului istoric al cinematografiei François de Breteque – e drept că Jupân Rănică Vulpoiul s-a metamorfozat în film, dar el a cunoscut acolo o renaştere puternică.

Poate că Robin Hood a existat, dar el este, în esenţă, o creaţie literară, cea a baladelor care, încă din secolele al XIII-lea – al XV-lea, s-au cristalizat în jurul acestui personaj legat mai ales de imaginarul englez, dar şi de imaginarul european.

Robin Hood introduce în imaginarul european de sorginte medievală un personaj reprezentativ, brigandul, rebelul justiţiar, şi un mediu original, pădurea. Poate că personajul a trăit cu adevărat în Anglia secolului al XIII-lea, însă existenţa sa este asigurată de literatură, cea mai veche menţiune a sa întâlnindu-se în celebrul poem *Piers Plowman* (Petru Plugarul), elaborat, între 1360 şi 1390, de William Langland[48]. Robin Hood este citat ca un erou de baladă populară, chiar dacă nu posedăm texte ale unor balade populare dedicate lui Robin Hood decât din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Aşadar, Robin Hood nu apare în iconografia miniaturilor medievale decât foarte târziu. Apariţia sa în istoria socială a Angliei a fost resituată în secolul al XIII-lea şi în special la sfârşitul secolului al XIV-lea, ca un ecou al revoltelor populare şi al conflictelor religioase din anii 1380. Robin Hood este apărătorul celor umili şi al săracilor, este omul pădurii, este membru al unei cete. El este întotdeauna însoţit de un tovarăş fidel (Little John) şi de un călugăr rumen (fratele Tuck). Romantismul îi va asocia şi o iubită, Maid Marian.

Robin Hood are un duşman care reprezintă puterea politică şi socială, nemilos şi antipopular, şeriful de Nottingham. El trăieşte şi acţionează cel mai adesea în pădurea Sherwood, în Nottinghamshire. Semn popular, care a contribuit la asigurarea imaginii sale mitice, el este un arcaş. Aşadar, el poartă acest accesoriu emblematic, arcul, în opoziţie cu nobilului cavaler călare, înarmat cu lance şi cu spadă. Este un personaj ambiguu, ca toţi eroii Evului Mediu, între justiţie şi jaf,

---

[48] Langland scrie: „Cunosc baladele despre Robin Hood şi despre Randolph, conte de Chester", *Pierre le Laboureur*, traducere de Aude Mairey, prefaţată de Jean-Philippe Genet, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 84-85. Contele de Chester (1172-1232), personaj istoric, era, la rândul său, un erou popular, care se ridicase împotriva taxelor. Vezi R.H.Hilton, ed., *Peasats, Knight and Heretics*, Londra, Cambridge University Press, 1976

între drept şi ilegalitate, revoltă şi supunere, între pădure şi curte. Împreună cu ceata sa, în care remarcăm un preot popular şi protestatar, el fură de la bogaţi pentru a oferi hrană şi îmbrăcăminte celor săraci, vine în ajutorul celor dezarmaţi şi neputincioşi, atacaţi de cavalerii în trecere. Titlurile principalelor balade care-i sunt consacrate în secolele al XV-lea şi al XVI-lea exprimă foarte bine aventurile sale: „Robin Hood şi călugărul", „Robin Hood şi olarul", „Robin Hood şi şeriful", „Faptele lui Robin Hood", „Moartea lui Robin Hood".

Tradiţia baladelor care-i sunt consacrate, în cursul secolului al XVI-lea, conduce până la Shakespeare, a cărui operă este ultima şi cea mai strălucită expresie a Evului Mediu. *As you like it* (1598-1600) este o transpunere a poveştii lui Robin Hood, eroul fiind un nobil deposedat de pământuri şi de funcţii de către fratele său şi care se refugiază în pădurea Arden.

Mitul lui Robin Hood oferă un caz excepţional de personaj imaginar. Am văzut că, adeseori, eroii şi minunile despre care vorbim sunt relansate în epoca romantică; ei bine, în epoca romantică, în cazul lui Robin Hood, se produce o adevărată renaştere. În imaginarul modern şi contemporan, părintele lui Robin Hood este romancierul britanic Walter Scott, personajul aparând pentru posteritate în celebrul roman *Ivanhoe* (1819)[49]. În acest roman, lovitura de geniu a lui Walter Scott este aceea de a-şi fi plasat eroul la sfârşitul secolului al XII-lea şi de a-i fi dat un frumos rol în cea mai pasionantă întâmplare din istoria Angliei. Sub

ILUSTRAŢIE

Robin Hood, erou naţional romantic. În romanul său Ivanhoe*, din 1819, Walter Scott îi conferă lui Robin Hood trăsături care nu-l vor mai părăsi. Brigand din dorinţă de dreptate, el devine un erou al loialismului monarhic, salvându-l pe Richard Inimă de Leu, la întoarcerea sa din*

---

[49] Vezi Michel Pastoureau, „Ivanhoé, un Moyen Age exemplaire", în *Le Moyen Âge à livres ouverts* (colocviul din Lyon 2002), Paris, FFCB, 2003, p. 15-24, reluat în „Le Moyen Âge d'Ivanhoé, un best-seller à l'époque romantique", în *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 327-338

cruciadă, de maşinaţiunile fratelui său uzurpator, Ioan Fără Ţară. Pe această pictură, care ilustrează romanul popular al Rosei Yeatman Woolf, inspirat de Ivanhoe, Robin Hood and his Life in the Merry Greenwood *(1910-1920), Robin Hood depune omagiu faţă de Richard, care-i iartă năzbâtiile. Colecţie particulară.*

Locksley, Robin şi ceata sa îi protejează pe saxonii spoliaţi de cuceritorii normanzi şi, în timpul captivităţii la întoarcerea din cruciadă, ia partea regelui Angliei, Richard Inimă de Leu, împotriva fratelui său Ioan. Mai mult, el îl salvează pe regele întors incognito în Anglia, iar scena în care el îi dezvăluie acestuia identitatea sa este unul dintre momentele forte ale romanului. Walter Scott rezolvă în acest fel şi problema jafurilor lui Robin, de care regele îl absolvă în baza meritelor sale. Robin declară: „Suveranul meu are dreptul de a-mi cunoaşte adevăratul nume. Un nume care mă tem că n-a ajuns decât prea des la urechile sale. Sunt Robin Hood, din pădurea Sherwood." Iar regele Richard exclamă: „Aha, regele briganzilor, prinţul bunilor tovarăşi! Cine n-a auzit de numele tău? El a răzbătut până-n Palestina. Fii sigur, brav Robin Hood, că nimic din ceea ce-ai fi putut face în lipsa mea şi în aceste vremuri tulburi nu va fi vreodată invocat împotriva ta[50]!"

Pe de altă parte, Robin Hood pare a fi cunoscut cel mai viu succes în faţa publicului american. El a devenit un idol mai ales al copiilor americani, graţie lucrării unui autor şi ilustrator de cărţi, Howard Pyle, care a făcut din el eroul cărţii sale ilustrate pentru copii, *The Merry Adventure of Robin Hood* (1883). În 1890, a fost reprezentată *Robin Hood*, operă de mare succes, a compozitorului american Reginald de Koven (1859-1920), licenţiat la Oxford, context în care probabil că succesul american al lui Robin Hood vine de la asimilarea sa, mai mult sau mai puţin conştientă, cu un erou de western.

---

[50] Walter Scott, *Ivanhoé*, versiunea franceză pentru tineri, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 285

ILUSTRAŢIE

Robin Hood în cinematografie: Errol Flynn, care reia rolul şi în filmul vorbit, în The Adventures of Robin Hood *de Michael Curtiz (1938). Pana de la pălărie a devenit semnul distinctiv al eroului, iar femeia pe care i-a imaginat-o Walter Scott este întruchipată, aici, de Olivia de Havilland.*

În orice caz, la un secol după Walter Scott, filmul este cel care l-a imortalizat pe Robin Hood. Acest succes i-a fost asigurat de două mari filme, în care eroul este interpretat de un star de la Hollywood. Mai întâi, este vorba de filmul mut al lui Allan Dwan, din 1922, cu Douglas Fairbanks ca protagonist. Apoi, este vorba de filmul lui William Keighley, terminat de Michael Curtiz, *Aventurile lui Robin Hood* (1938), avându-l în rolul principal pe Errol Flynn şi, alături de el, o eroină feminină, întruchipată de Olivia de Havilland[51]. Robin Hood a fost eroul a numeroase filme, între care desenul animat al lui Wolfgang Reitterman, produs de Walt Disney (1973), aceste filme având adeseori un titlu sugestiv, ca, de pildă, *The Story of Robin Hood and his Merrie Men,* de Ken Annakin (1952) şi *Robin Hood Prince of Thieves* (*Robin Hood prinţ al tâlharilor*), de Kevin Reynolds, cu Kevin Costner (1991). Robin Hood este un erou atât de fascinant, încât a putut să inspire chiar şi o operă care să pună în valoare nu doar latura sa de bandit, ci mai ales aceea de bărbat, care îmbătrâneşte mereu îndrăgostit şi permanent expus tracasărilor răutăciosului şerif; este tema originalului film al lui Richard Leister, *La Rose et la Flèche* (*Robin and Marian*), din 1976, cu Sean Connery în rolul eroului care îmbătrâneşte şi cu Audrey Hepburn în cel al Marianei. Încă din Evul Mediu, Robin Hood este un erou al imaginarului pentru toate vârstele şi pentru toate timpurile.

ILUSTRAŢIE

Cornul lui Roland. Cornul din care Roland sună prea târziu şi în

---

[51] Acest film a fost editat pe DVD în 2004, împreună cu desenul animat Rabbit Hood, al cărui erou este Bugs Bunny, în calitate de emul al lui Robin Hood.

van la sfârşitul bătăliei a devenit simbolul personajului său şi un atribut al neputinţei umane. Pe această imagine, creştinii au devenit cavaleri ai secolului al XIII-lea, iar lupta s-a transformat într-o bătălie împotriva necredincioşilor. Coifurile şi scuturile exprimă evoluţia costumului şi a blazonului în epoca feudală, iar natura muntoasă a locului confruntării este reprezentată prin arbori simbolici. După manuscrisul de la Saint-Gall, secolul al XIII-lea, colecţie particulară.

Roland

Roland este un personaj istoric, dar despre care nu ştim aproape nimic. El nu ne este cunoscut decât printr-o menţiune în *Viaţa lui Carol cel Mare* a lui Eginhard, de la începutul secolului al IX-lea.

El este prezentat aici ca prefect al mărcii Bretaniei. Foarte curând, însă, el apare ca nepot al lui Carol cel Mare, iar legenda neagră a împăratului face din el fiul provenit din raporturile incestuoase dintre împărat şi sora sa. Astfel, Roland, bărbat neînfricat şi fără pată, suferă de tara naşterii sale şi, la fel ca şi ceilalţi, nu este nicidecum un erou imaculat al imaginarului medieval. Pe de altă parte, dintre toţi eroii prezenţi aici, el este cel care oferă, fără-ndoială, caracterul cel mai legat de o cultură naţională, cea a Franţei. Creat, după cum vom vedea, de o operă literară, *Chanson de Roland*, el este produsul acestui text ce a putut fi numit „text fondator al literarurii noastre, al culturii şi al istoriei noastre, prima manifestare creatoare a limbii noastre[52].”

Chanson de Roland s-a născut, pe la 1100, „din sinteza unor elemente vechi, imposibil de definit, şi a unor elemente creatoare noi, în spiritul şi arta unui poet pe care-l putem numi Turold […]. Apariţia acestei capodopere, rod al unei iniţiative geniale, a pus complet în umbră cânturile şi povestirile anterioare[53]”. Autorul, Turold, ar fi fost un cleric anglo-normand, pe care-l vedem reprezentat pe broderia-tapiserie de la Bayaeux, ceea ce face că Guillaume de Malmesbury povesteşte, pe la 1125, că, în bătălia de la Hastings, în

---

[52] Jean Dufournet, vezi bibliografia

[53] *Id*.

care Anglia a căzut în mâinile lui Wilhelm Cuceritorul, exista un jongler care antrena trupele normande cu accentele unei *Cantilena Rolandi*. A existat, fără-ndoială, şi o versiune primitivă din *Chanson de Roland*, ce reflecta spiritul naţional al regatului capeţian de pe la mijlocul secolului al XII-lea, inspirat de sfântul Denis. Manuscrisul, însă, pe care este fondată ediţia modernă a *Cântecului* este o versiune anglicizată şi modernizată în anturajul regelui anglo-normand, Henric al II-lea Plantagenet, şi păstrată într-un manuscris de la Oxford, din anii 1170-1180.

Chanson de Roland povesteşte un episod, a cărui bază este, probabil, istorică, al expediţiilor armatei carolingiene în Spania, în care împăratul luptă contra regilor sarazini şi, în particular, contra celui din Saragosa, Marsile. Alături de Carol cel Mare, concurează belicosul Roland şi pacifistul Ganelon. Carol cel Mare decide să-i propună pace regelui Marsile, dar Ganelon, din ură faţă de Roland, îl incită pe acesta din urmă să atace mişeleşte ariergarda armatei lui Carol cel Mare, a cărei conducere îi este încredinţată lui Roland. Atacul neprevăzut se produce în Pirinei, la trecerea prin defileul Roncevaux, unde o imensă armată sarazină atacă mica armată creştină comandată de Roland, asistat de tovarăşul său, Olivier, şi de arhiepiscopul Turpin. Impăratul şi grosul trupelor sale ar trebui chemaţi în ajutor, dar Roland, din mândrie, refuză şi, atunci când se hotărăşte, în cele din urmă, să sune din corn pentru a-l chema pe Carol cel Mare, e prea târziu. Roland şi tovarăşii săi nu mai pot decât să se apere cu vitejie şi să se lase ucişi până la ultimul. Sosit prea târziu, lui Carol nu-i rămâne decât să le facă o înmormântare decentă. Atunci când se întoarce la Aix-la-Chapelle şi anunţă moartea lui Roland logodnicei sale, Aude, aceasta moare. Bătrânul împărat constată, gemând, că va trebui să reînceapă lupta cu sarazinii.

Chanson de Roland este în totalitate impregnat de spiritul de cruciadă, dar, de-a lungul veacurilor, nu acest spirit şi-a lăsat amprenta cea mai puternică în imaginar. Principala sa moştenire este figura lui Roland, devenită modelul cavalerului creştin şi, mai târziu, după cum vom vedea, modelul cavalerului francez.

În *Chanson*, personajul Roland se afirmă prin intermediul relaţiilor sale cu patru personaje. Intre toate, a fost reţinut mai cu

seamă contrastul dintre Roland şi Olivier, prieten drag şi, totuşi, foarte diferit prin comportament şi caracter. *La Chanson* spune: „Roland este viteaz, dar Olivier este înţelept." Roland este impetuos, ceea ce va îngădui ca, mai târziu, în literatură, el să devină cu uşurinţă un „furios". Olivier este mai aşezat; în fond, cavalerul perfect pentru *Chanson* ar fi o fuziune între cei doi, în care măsura ar tempera lipsa de măsură. Este interesant de remarcat faptul că, în imaginarul european şi, în special, în cel francez, personajul excesiv este cel care a învins. Una peste alta, aşa cum a remarcat Pierre Le Gentil, Roland cel din *Chanson* este un personaj care are slăbiciunile sale, rămânând, înainte de toate, uman şi participând, astfel, la această umanitate care am constatat că este comună tuturor eroilor imaginarului medieval şi european. Celălalt cuplu este cel a lui Roland şi Carol cel Mare. S-a subliniat, pe bună dreptate, că *Chanson de Roland* este un poem al vasalităţii. Este opera care exprimă prin excelenţă spiritul feudal, având ca bază raporturile dintre senior şi vasal. Vitraliile de la Chartres asociază strâns imaginea lui Roland cu cea a lui Carol cel Mare. Si mi se pare că, aici, figura regelui (împărat) este cea evocată cu predilecţie. Carol cel Mare nu este un autocrat, el consultă, cere sfatul, evaluează riscurile, se plânge de obligaţiile sale. El arată că, în imaginarul european, puterea politică supremă nu este o putere absolută, ceea ce face ca perioada absolutistă a puterii monarhice din secolele XVI-XVIII să nu fie o încununare a ideologiei politice europene, ci o paranteză în această evoluţie.

După Olivier şi după Carol cel Mare, Roland are raporturi privilegiate cu arhiepiscopul Turpin. Acest personaj, care va cunoaşte şi el o posteritate literară importantă, este evident reprezentantul Bisericii. Cuplul exprimă ireductibilitatea laicului la clerical şi reciproc, idealul fiind ca, între reprezentanţii primei funcţii, cea care se roagă, şi reprezentanţii celei de-a doua, cea care se luptă, relaţiile să fie la fel de bune ca între Roland şi Turpin. În fine, Roland este poziţionat în raport cu relaţiile între sexe. Dar Aude deţine, în *Chanson,* un loc ambiguu. Ea este tovarăşa la care eroul aspiră, iar poemul se încheie, practic, cu moartea domniţei şi aceasta pentru că orice intrigă se joacă între bărbaţi. Doar este vorba de „Evul Mediu masculin" al lui Georges Duby. Eroul Roland se distinge şi prin posesia şi utilizarea unor obiecte impregnate de un caracter sacru. Este vorba, în primul rând, de spada

sa, Durandal, care are un nume, la fel ca o fiinţă vie, şi este tovarăşa nedespărţită a lui Roland. Apoi cornul (*olifan*), pe care îl poartă la cingătoare, şi el obiect sacru, producător de sunete, de chemări, care aduc salvarea şi care a putut fi comparat cu un corn al abundenţei sonor.

Roland face parte din imaginea tradiţională a eroului şi prin importanţa ce se atribuie morţii sale şi mormântului său, căci, la drept vorbind, *La Chanson* nu e altceva decât o lungă agonie. Iar Roncevaux este cel mai celebru mormânt. Este un mormânt cu atât mai original, cu cât pune în valoare o caracteristică specifică lui Roland, de o mare importanţă. Întregul cântec se scaldă în natură, o natură muntoasă, în care epopeea eroului se desfăşoară constant sub cerul liber. Se poate remarca faptul că amintirea legendară a lui Roland se manifestă adeseori în natură. Acolo şi-a lăsat el principalele sale semne mitice, fie că este vorba de stânci despicate în două de Durandal, precum spărtura lui Roland în depresiunea Gavarnie, din Pirineii francezi, sau stânca S. Terenzo, de lângă La Spezia. Multe locuri, în special în Italia, poartă şi ele semnul „genunchilor" lui Roland. După cum am văzut, un erou este legat de un loc, de un spaţiu; Roland este, deci, un erou multispaţial. De asemeni, Roland s-a inserat în lumea imaginară, în rândul unui alt tip de oameni, giganţii. La Ronco di Malio, lângă Savone, el a lăsat semnul unui picior gigantic. Insă cea mai uimitoare imagine legendară a sa este cea a statuii care i-a fost dedicată, în 1404, de oraşul Bremen, din Germania, o statuie înaltă de cinci metri, ridicată în faţa primăriei ca simbol al drepturilor şi al privilegiilor cetăţii, şi care, în cursul istoriei, a fost adeseori plimbată în procesiune şi există încă şi azi.

În perioada considerată de tranziţie între Evul Mediu şi Renaştere, care, pentru mine, nu este decât o fază a lungului Ev Mediu istoric ce a continuat până în secolul al XVIII-lea, se petrece o importantă metamorfoză a lui Roland. În Italia, Roland este confiscat de un curent ideologic şi cultural, favorizat în particular de marea familie princiară de Este, din Ferrara. Aici, Roland devine eroul acelor noi epopei, în care spiritul cavaleresc ia dimensiuni nebuneşti, transformându-se într-unul dintre cele mai frumoase produse ale imaginarului medieval flamboiant. Operele care prezintă această nouă

imagine a lui Roland sunt creaţia a doi mari scriitori favoriţi ai prinţilor de Este. Primul, Boiardo, este un umanist care compune, între 1476 şi 1494, un *Orlando inamorato*, în care combină ciclul carolingian cu romanul arthurian, dezvoltând cu predilecţie sentimente amoroase complicate, în mod particular cele ale unui nou cuplu, al lui Roland şi al frumoasei Angélique. După care Boiardo îl inspiră pe marele poet al Ferrarei de la începutul secolului al XVI-lea, Ariosto, care compune, între 1516 şi 1532, *Orlando furioso*. Epopeea relatează războiul între regii necredincioşi Agramant şi Rodomont (de la care vine termenul *rodomontade*, fanfaronadă) şi creştinii Carol cel Mare şi Roland. Se povesteşte aici iubirea nefericită dintre Roland şi Angélique, care-l face pe Roland să înnebunească, ceea ce explică titlul poemului. Dar vedem aici şi iubirea sarazinului Roger pentru Bradamante şi convertirea acestuia la creştinism, aflată la origina familiei de Este. Odată cu Ariosto, Roland devine eroul unui imaginar medieval flamboiant, un erou cavaleresc şi preţios, posteritatea lui rămânând când apropiată de vechiul *Chanson de Roland*, când marcată de mai modernul *Roland furios*. Tradiţia lui Ariosto a continuat în special în Sicilia, fie în sculpturile de pe montanţii şaretelor, fie, mai cu seamă, în personajele teatrelor de marionete. Avatarul italian care a creat personajul Roland furios a generat şi un nou tip de erou cavaleresc, cel al *paladinului*. Cuvântul vine din francezul *palatin,* devenit, în italiana secolului al XIII-lea, *paladino*, personaj de valoare, cavaler, termen care i-a desemnat în mod deosebit pe pairii lui Carol cel Mare. Este termenul utilizat de Ariosto în *Orlando furioso*, de unde revine în franceză, în secolul al XVI-lea. De acum încolo, Roland aparţine acestui tip specific de erou cavaleresc, paladinul.

Christian Amalvi a povestit cum o altă ramură a istoriei imaginarului a determinat naşterea, în Franţa secolului al XIX-lea, a unui Roland naţional şi chiar laic. La fel ca majoritatea eroilor Evului Mediu, Roland este confiscat în primul rând de romantism, în Franţa, doi mari poeţi romantici consacrându-i poeme ce-şi vor găsi locul, la sfârşitul secolului, în recitările şcolarilor. Este vorba de *Le Cor* de Alfred de Vigny şi de *La Légende des siècles* de Victor Hugo. În acest răstimp, se creează toate condiţiile pentru popularizarea vechiului *Chanson de Roland*. O primă ediţie savantă şi totodată accesibilă este

dată de Francisque Michel, în 1837. Apoi, după ce, în 1867, Victor Duruy introduce învăţământul istoric la şcoala primară, *Chanson de Roland* devine o sursă istorică, din momentul în care se vor dezvolta traducerile în franceza modernă. Traducerea care va avea o influenţă decisivă este cea a lui Léon Gautier, din 1880, operă a savantului care a publicat, în aceeaşi epocă, marele tratat *La Chevalerie*, care va asigura cunoaşterea şi, în acelaşi timp, prestigiul acestei clase sociale şi al ideologiei sale. După 1870, Roland se alătură celorlalţi eroi războinici, înregimentaţi de profesorii ciclului primar şi secundar sub stindardul revanşei împotriva prusacilor. Ei sunt Vercingetorix, Du Guesclin, Jeanne d'Arc, Bayard, Turenne, Hoche şi Marceau, dar şi învinsul Roland. El îi inspiră atât pe francezii catolici şi monarhişti, ceea ce este normal, cât şi pe republicani şi laici, ceea ce este uimitor. Doar că Michelet i-a învăţat să considere *Chanson de Roland* ca opera geniului popular francez, ca emanaţia sufletului colectiv. Canonizată, după războiul din 1914-1918, şi recunoscută şi ea de francezi, indiferent de ideologie, Jeanne d'Arc va ocupa locul asumat, în epoca lui Jules Ferry, de Roland.

Locul eroului Roland în imaginarul european este, astăzi, destul de vag. Dacă, în Italia, în afară de marionetele siciliene, cinematografia a continuat, mai mult sau mai puţin, moştenirea lui Ariosto, în filme precum *Orlando e i Paladini di Francia* (*Roland, prinţ temerar*) de Pietro Francisci (1958) şi *I paladini* (*Alegerea seniorilor*) de G.Battiato (1984), în Franţa, Roland nu pare a fi inspirat decât o operă arhaică, cea a lui Louis Feuillade, *Roland à Ronceveaux* (1913), şi o operă extrem de marginală, deşi fascinantă, *La Chanson de Roland,* de Franck Cassenti (1978).

Actualitatea nu pare a favoriza o renaştere a eroului Roland. Dar imaginarul este în aşa măsură tributar întâmplărilor şi avatarurilor istoriei, încât nu putem şti dacă paladinul care a stârnit atâtea vise nu va găsi din nou un loc în imaginarul european.

Tristan şi Isolda

„Împreună cu Graalul, legenda lui Tristan şi a Isoldei reprezintă cel mai mare mit pe care l-a conceput Occidentul medieval, mit al iubirii fatale, care conduce la moarte", scrie

Jean-Marie Fritz.

Dacă această legendă a devenit un mit caracteristic al imaginarului european, ea a fost, în acelaşi timp, adeseori pusă în legătură fie cu folclorul universal, fie cu o legendă de origine persană. Povestirea persană a lui Wis şi Ramin reaminteşte de trioul Marc, Tristan, Isolda. Cu toate acestea, partea esenţială a legendei pare a proveni din cultura celtică şi a se fi difuzat în întreaga Europă creştină, începând cu secolul al XII-lea. Pe de altă parte, dacă Tristan şi Isolda sunt eroi emblematici ai Evului Mediu, cuplul a devenit, între timp, întruchiparea iubirii moderne şi nu este nicidecum limitat la epoca medievală. Dacă Graalul, ca minune medievală, nu este evocat în această carte decât în articolele ce prezintă eroi ai cavalerei, în schimb, Tristan şi Isolda îşi află aici locul pentru că oferă mai bine decât orice alt mit imaginea medievală a femeii, cea a cuplului şi cea a unui sentiment care, alături de fidelitatea feudală, este, fără-ndoială, cea mai importantă moştenire de valoare afectivă pe care Evul Mediu a transmis-o occidentului, iubirea curtenească[54].

Mitul este cuprins într-o serie de texte în general fragmentare. Ansamblul conţine două romane în versuri, unul scris în Anglia de Thomas, în anii 1170-1173, şi definit ca o versiune curtenească – din care nu s-a păstrat decât aproximativ un sfert din text -, celălalt, compus pe la 1180, de un poet de origine normandă, Béroul, supranumit versiunea comună, din care nu s-a păstrat decât un fragment de 4.485 de versuri. La acestea se adaugă trei nuvele în versuri: două *Folies de Tristan,* numite astfel după locul unde s-au descoperit manuscrisele *Folie de Berne* şi *Folie d'Oxford*; a treia nuvelă este un poem al Mariei de France, *Lai du chèvrefeuille*. Mai trebuie adăugată la acestea saga scandinavă a lui Tristan şi a Isoldei, compusă de călugărul Robert, la ordinul regelui Håkon al IV-lea al Norvegiei

---

[54] Poate că Lancelot şi Guinevere încarnează mai bine iubirea curtenească decât Tristan şi Isolda, în care domină tragicul fatal al iubirii, în vreme ce chintesenţa iubirii curteneşti este *fin'amor* şi *joy*. Vezi Danielle Régnier-Bohler, articolul „Amour courtois", în Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 32-41

(1226). *Tristan en prose* este o rescriere, de pe la 1230, a mitului lui Tristan şi al Isoldei sub forma unui foarte lung roman, influenţat de *Lancelot en prose*: povestirea se desfăşoară atât la curtea regelui Marc, soţul Isoldei şi unchiul lui Tristan, cât şi la cea a regelui Arthur. Tristan devine un cavaler al Mesei Rotunde şi un căutător al Graalului. După aceea, în scurtă vreme, mitul lui Tristan şi al Isoldei se răspândeşte în întreaga Europă creştină, astfel că, în afară de saga norvegiană deja citată, trebuie să menţionăm romanul lui Eilhart d'Oberg, din ultimul sfert al secolului al XII-lea, apoi adaptările, tot în germana medievală veche, compuse între 1200 şi 1210 de Gottfried de Strasbourg şi de către continuatorii săi, Ulrich de Türheim şi Heinrich de Freiberg. În Anglia, pe la 1300, un autor anonim a scris, în engleza medievală, *Sir Tristrem*, în vreme ce, în biblioteca Riccardiana din Florenţa, s-a găsit o versiune italiană în proză, pe care o putem data pe la sfârşitul secolului al XIII-lea şi care a fost numită *Tristano Riccardiano*.

Pornind de la aceste texte, putem rezuma legenda lui Tristan şi a Isoldei în felul următor. Orfanul Tristan este crescut de unchiul său, regele Marc de Cornouailles. Cu prilejul unei călătorii în Irlanda, el eliberează de sub stăpânirea unui dragon (recunoaştem aici legenda sfântului Gheorghe şi caracterul cavaleresc al lui Tristan) pe Isolda, fiica reginei Irlandei, obţinând astfel mâna acesteia pentru regele Marc. Dar, în timpul călătoriei pe mare, el şi Isolda beau din greşală filtrul de dragoste pregătit de mama Isoldei pentru fiica sa şi regele Marc. Atraşi unul spre celălalt de o iubire irezistibilă, tinerii devin amanţi. Însoţitoarea, vinovată de administrarea greşită a filtrului, o înlocuieşte, în noaptea

ILUSTRAŢIE

Filtrul de dragoste. În povestea lui Tristan şi a Isoldei, navele care circulau între Bretania continentală şi Bretania insulară sunt extrem de active. Pe corabia cu care Tristan o aduce pe Isolda menită să devină soţia unchiului său, regele Marc, cei doi tineri se dedau jocului seniorial de şah, dar şi beau, fără să-şi dea seama, filtrul ce va face din ei amanţi inseparabili. Iubirea este o fatalitate. Tristan de Léonois, Tristan et Iseult*, ms fr. 112, fol.239.Paris, BNF*

nunţii, pe Isolda pe lângă regele Marc, căruia îi sacrifică virginitatea sa. În urma unei serii întregi de peripeţii romaneşti, Tristan şi Isolda caută să-şi ascundă iubirea în faţa bănuitorului rege Marc, a baronilor săi, ostili faţă de tânărul cuplu, şi a vasalilor care-l ţin pe regele Marc mai mult sau mai puţin la dispoziţia lor. Prinşi, în cele din urmă, în flagrant delict, ei sunt condamnaţi la moarte de regele Marc, dar fug în pădurea Morois, unde trăiesc într-o rătăcire mizerabilă. Marc îi surprinde acolo, dar atitudinea lor fiind castă, îi iartă, iar ei revin la curte. Un jurământ ambiguu o salvează pe Isolda de la acuzaţia de adulter, în vreme ce Tristan se răzbună pe duşmanii săi, baronii, după care regele Marc îl exilează. De acum înainte, amanţii nu se mai văd decât de departe, pe ascuns, cu prilejul vizitelor lui Tristan la curte, sub deghizări de pelerin, de jongler, de nebun. El este silit să se căsătorească cu fiica regelui din Carhaix, Isolda-cea-cu-mâini-albe, dar rămâne fidel blondei Isolda şi nu consumă căsătoria cu cealaltă. Rănit de o săgeată otrăvită, el o cheamă la căpătâiul său pe blonda-Isolda; dar Isolda-cea-cu-mâini-albe, geloasă, înlocuieşte pânza albă, care trebuia să anunţe sosirea blondei-Isolda, cu o pânză neagră, anunţând absenţa ei. Disperat, Tristan se stinge din viaţă, iar blonda-Isolda nu poate decât să se arunce deasupra cadavrului său şi să moară, la rândul ei.

Mitul lui Tristan şi al Isoldei a marcat profund imaginarul european, imaginea cuplului şi cea a iubirii fiind foarte influenţate de el. Filtrul a devenit simbolul iubirii fulgerătoare şi al fatalităţii iubirii. Povestea trio-ului a legat puternic iubirea pasională de adulter. În fine, mitul a înrădăcinat, în imaginarul occidental, ideea legăturii fatale între iubire şi moarte. Gottfried de Strasbourg scria, încă din secolul al XIII-lea: „Cu toate că au murit demult, numele lor fermecătoare continuă să trăiască, iar moartea lor va trăi încă multă vreme, pentru totdeauna, înspre binele acestei lumi; moartea lor nu va înceta să fie pentru noi vie şi nouă […]. Vom citi despre viaţa lor, vom citi despre moartea lor şi asta ne va părea mai dulce ca pâinea.” Vom nota, de asemeni, relativa estompare şi relativa neputinţă a lui Marc, atât în calitate de soţ, cât şi în calitate de rege. Tristan şi Isolda se înscriu într-o limitare a puterii conjugale şi a puterii monarhice, mitul situând iubirea în marginalitate, dacă nu chiar în anarhie.

Ne-am întrebat dacă mitul lui Tristan şi al Isoldei rezultă în întregime din curtoazie sau se sustrage acesteia, fie şi parţial. Se pare, însă, chiar că, până şi în versiunea curtenească, mitul lui Tristan şi al Isoldei este puternic marcat de aspecte necurteneşti (ceea ce vom identifica odată cu ideologia trubadurilor). Christiane Marchello-Nizia a subliniat că povestea se situează în afara eticii curteneşti în privinţa relaţiilor dintre cavaler şi doamna sa. "Doamna curteană are, în primul rând, o funcţie civilizatoare; ea îl integrează pe tânăr în societatea feudală, îl face să împărtăşească valorile acesteia […]. Or povestea lui Tristan apare, dimpotrivă, ca o serie de renunţări, ca o marginalizare progresivă, conducând la moarte. Din această perspectivă trebuie examinate deghizările lui Tristan: contrar doamnei curtene care incită la fapte de arme, iubirea pe care el o poartă Isoldei nu stimulează în Tristan facultăţile războinice, ci viclenia şi intriga."

Interesul pentru mitul lui Tristan şi al Isoldei pasionează încă imaginarul bărbaţilor şi al femeilor din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Astfel, la mijlocul secolului al XV-lea, poetul englez Malory compune un *Tristam de Lyone* care cunoaşte un mare succes. În secolul al XVI-lea, balade daneze sunt consacrate legendei. Germanul Hans Sachs scrie, în 1553, un *Tristan mit Isolde*. În 1580, apare *Tristan şi Isolda* în sârbo-croată. Iar, după estomparea din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, mitul cunoaşte obişnuita renaştere romantică. A.W. Schlegel compune, în 1800, un *Tristan* neterminat; Walter Scott editează, în 1804, *Sir Tristrem* şi o saga a lui *Tristran* este publicată, în 1831, în islandeză.

Renaşterea şi difuzarea mitului lui Tristan şi al Isoldei sunt legate, în Franţa, de activitatea erudită a secolului al XIX-lea. Francisque Michel editează, între 1835 şi 1839, corpusul romanelor lui Tristan în versuri. În 1900, Joseph Bédier publică o reconstituire modernă a corpusului tristanian, sub titlul *Le Roman de Tristan et Iseult,* şi impresionează un public vast cu ceea ce el însuşi numeşte „une belle histoire d'amour et de mort".

Între timp, Tristan şi Isolda au renăscut în poezia engleză, odată cu poemele lui Matthew Arnold, din 1852, şi cu *Tristram of Lyonesse* de Swinburne, dar au cunoscut o nouă viaţă în special graţie muzicii lui Richard Wagner. Wagner a realizat, în 1854, primul proiect al unei

opere *Tristan şi Isolda*, accentuând, sub influenţa lui Schopenhauer, caracterul tragic şi pesimist al mitului, proiect pentru care, ca de obicei, a scris el însuşi libretul, în acelaşi timp cu muzica. El a terminat *Tristan şi Isolda* în 1859-1860, prima reprezentare având loc în 1865, la Hoftheater din München, sub conducerea lui Hans von Bülow, în momentul în care Wagner a devenit amantul soţiei acestuia, Cosima, fiica lui Liszt, legătura lor dând naştere unei fiice, pe care au numit-o Isolda.

După opera secolului al XIX-lea, în secolul al XX-lea, cinematografia va fi cea care va oferi mitului lui Tristan şi al Isoldei o nouă capodoperă, insuflându-le o nouă viaţă, sub semnul fatal al iubirii şi al morţii. Este vorba de *L'Éternel Retour* al lui Jean Delannoy, pe un text de Jean Cocteau, amanţii mitici fiind întruchipaţi de Jean Marais şi de Madeleine Sologne.

ILUSTRAŢIE

Această miniatuă reprezintă doi trubaduri, dintre care unul, încoronat, este regele Alphonse al X-lea, cântând la lăută. Cantigas de Santa Maria *(detaliu), secolul al XIII-lea. Madrid, biblioteca Escorialului.*

Trubadurul, truverul

„Trubadur" este versiunea franceză a vechiului cuvânt provensal *trobador,* apărut în secolul al XII-lea.

Pentru a-l desemna pe unul dintre poeţii lirici care au fondat literatura din Languedoc şi au introdus, în Europa, ceea ce s-a numit, la sfârşitul secolului al XIX-lea, amorul curtenesc, termenul *truver* este versiunea în *langue d'oïl* a cuvântului *trobador* şi îi desemnează pe poeţii lirici în *langue d'oïl,* care au apărut ceva mai târziu, în Franţa de nord, imitându-i pe trubadurii occitani. Termenul vine de la *trobar*, *a găsi* în occitană, şi defineşte un inventator de cuvinte şi de poeme. Accentul pus pe geniul creator al trubadurului, pe rolul său cultural şi social în Occitania şi, mai târziu, în întreaga Europă creştină a secolelor

al XII-lea şi al XIII-lea este atât de mare, încât trubadurul şi truverul sunt demni de a figura printre eroii Evului Mediu, iar literatura pe care au creat-o, valorile pe care le-au cântat – în esenţă dragostea – sunt demne de a fi considerate minuni.

Literatura trubadurilor este o creaţie laică, elaborată la curţile feudale din Sud, mai întâi în Aquitania şi în Provence, apoi în Catalunia şi în Italia de Nord.

În această carte, trubadurii aduc mărturie despre multiplicitatea locurilor şi a originilor culturilor care sunt componentele principale ale culturii medievale. Am văzut deja importanţa culturii celtice, or, de data aceasta, trubadurii dovedesc importanţa culturii occitane.

Trubadurii au fost inventatorii şi cântăreţii a ceea ce s-a numit „*finámor*", concept legat parţial de curtoazie, de idealul aristocratic al unei arte de a trăi ce implică politeţe, rafinament al moravurilor, eleganţă, dar şi un simţ al onoarei cavalereşti.

Finámor este legătura de dragoste care pune în aplicare o artă a iubirii elaborată de trubaduri. Obiectul acestei legături este o femeie căsătorită, care inspiră unui amant un sentiment pe care el îl traduce făcându-i curte şi prezentându-i o cerere sub forma unui mesaj exprimat prin poemele sau cântecele trubadurilor. Această legătură este copiată după modelul feudalo-vasalic, femeia iubită fiind doamna (*mi dona* înseamnă „monseigneur" în occitană), iar îndrăgostitul, la fel ca şi trubadurul, care este mesagerul său, fiindu-i vasal.

Scopul *finámor* este satisfacţia afectivă şi carnală pe care trubadurii o numesc *joy*. *Finámor* a putut fi definit ca „o erotică a stăpânirii dorinţei". Însă, în ciuda legăturilor sale cu curtoazia, poezia trubadurilor poate rezulta şi din curentele anti-curteneşti. René Nelli afirmă că au existat, „în orice epocă a liricii occitane, „poeme sălbatice", prea puţin conforme cu idealul curtenesc şi în contradicţie cu el, în care se dădea frâu liber, la fel de crud ca în cântecele vechilor *goliarzi*, instinctelor egoiste şi misogine ale acestor baroni desfrânaţi şi bătăioşi. S-a putut vorbi, în acest sens, de o literatură non-conformistă, de iubire necuviincioasă şi de lirică obscenă".

O problemă despre care se mai discută încă şi azi este dacă trubadurii au servit promovării şi exaltării femeii sau n-au fost decât alibiurile unei misoginii fundamentale a societăţii medievale.

Jean-Claude Huchet a definit *finámor* ca „arta de a ţine femeia la distanţă prin cuvinte”. Slujitori ai femeii, trubadurii ar fi şi temnicerii acesteia. S-a subliniat în ce măsură personajul trubadurului şi producţia sa literară şi muzicală erau legate de un centru aristocratic, cel al curţii. Mai contestabil încă este rolul care s-a voit atribuit, în mecenatul trubadurilor, câtorva femei din marea nobilime. Dacă este cert rolul Ermengardei, vicontesă de Narbonne (moartă în 1196) şi, pentru Franţa de nord, cel al contesei Marie de Champagne (moartă în 1198), fiica regelui Franţei Ludovic al VI-lea şi a Aliénorei de Aquitania, protectoare printre alţii şi a marelui poet Chrétien de Troyes, în schimb, mecenatul Aliénorei de Aquitania (1122-1204) este mai puţin clar.

Primul trubadur recunoscut este un mare senior, Guillaume al IX-lea, născut în 1071, duce al Aquitaniei, între 1086 şi 1126, care a făcut din capitala sa de la Poitiers centrul primei perioade de înflorire a trubadurilor. Dar, dacă Guillaume al IX-lea este un mare liric, el este, de asemeni, şi un poet obscen şi misogin. Încă de la mijlocul secolului al XIII-lea, în a sa *Vida*, se afirmă: „Contele de Poitou a fost unul dintre cei mai mari crai. El cunoştea arta de a face versuri şi de a cânta şi a hoinărit prin lume doar pentru a seduce femeile.”

Arta trubadurilor s-a răspândit în Franţa de nord graţie unor noi eroi, care erau corespondenţii trubadurilor, truverii. Regiunile în care truverii au fost deosebit de numeroşi şi de activi sunt Champagne, Picardia şi Artois. Dar, în secolul al XIII-lea, ei s-au răspândit în toată Franţa limbii de nord, iar Arras, unde burghezii şi truverii se reuneau într-o societate culturală, le Puy, a devenit un mare centru de poezie şi de muzică lirică. La mijlocul secolului al XII-lea, trubadurul occitan Jaufré Rudel, senior de Blaye, a plecat în cruciadă şi a inventat poezia de *amor de lonh* (iubire din depărtare). La mijlocul secolului al XII-lea, Marcabru a fost primul poet de tip *trobar clus*, adică „truver închis”, formă ermetică a poeziei trubadurilor, care i-a fermecat pe mulţi europeni, inclusiv pe tânărul Francisc din Assisi.

Pe lângă iubire, războiul a fost şi el o temă predilectă a trubadurilor, care cântau vitejia eroilor războinici. Astfel, Bertran de Born (1159-1195) declară: „Vă spun vouă, nu mă delectez atât mâncând, bând şi dormind, cât auzind cum se strigă : „La atac!” de cele

două părţi, cum nechează caii agitaţi şi cum se strigă: „Ajutor, ajutor" şi văzând pe cei umili, ca şi pe cei mari în iarba şanţurilor şi văzând, înfipte printre morţi, fierul lănciilor, cu flamura lor."

La începutul secolului al XIII-lea, cruciada albigensilor a răscolit societatea care îi crease pe trubaduri, ceea ce face că, în cursul secolului al XIII-lea, opera trubadurilor s-a schimbat, exprimându-se, în particular, prin noi genuri literare, precum romanul: *Flamenca*, din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, compusă în Rouergue, în anturajul seniorului de Roquefeuille, este povestea unui senior înşelat de tânăra sa soţie şi de amantul acesteia. Dar, mai cu seamă, se scriu biografii ale trubadurilor, care fac din aceşti eroi literari şi nişte eroi sociali, *Vidas,* completate de texte*,* aşa-numitele *razos,* ce fac legătura dintre viaţa trubadurului şi opera sa pusă în slujba *finámor.*

Tot astfel, dacă statutul social al trubadurilor fusese, de la bun început, foarte divers, implicând laolaltă mari seniori, nobili mici şi mijlocii, burghezi şi oameni de rând, toţi în slujba valorilor esenţialmente aristocratice, în cursul secolului al XIII-lea, numărul trubadurilor nenobili creşte, chiar dacă producţia lor continuă adeseori să fie marcată de pecetea curtoaziei.

S-a considerat că Guiraut Riquier (aproximativ 1230-1295), născut la Narbonne, de origine modestă şi lucrând atât pentru vicontele de Narbonne, cât şi pentru regele Franţei sau pentru regele Castiliei, a fost „ultimul trubadur". În orice caz, el este ultimul poet al *finámor.* Ca ultimă noutate, la sfârşitul secolului al XIII-lea, trubadurii cântau tot mai mult o femeie excepţională, al cărei cult atinsese o fervoare extraordinară, Fecioara Maria.

Poate mai clar chiar decât în cazul altor eroi ai imaginarului medieval, trubadurii au redevenit, odată cu romantismul, eroi ai culturii, în mod particular în Franţa. Mai mult, renaşterea limbilor şi a pasiunilor regionale i-a readus la viaţă pe trubaduri în centrul unei renaşteri occitane. În vreme ce Gaston Paris utiliza pentru prima dată expresia „iubire curtenească", într-un articol, din 1883, despre Chrétien de Troyes, expresia „stil trubadur" desemna, încă din 1851, un stil pseudo-gotic în arhitectură, în vreme ce istoricii literaturii vorbeau, din 1876, de „genul trubadur".

Trubadurii sunt şi astăzi eroi bine integraţi în imaginarul

european, prezenţi îndeosebi în memoria occitană, şi au fost adoptaţi de formele mai moderne şi mai populare ale culturii contemporane. Ei aparţin atât universului publicităţii, cât şi celui al muzicii noi a tinerilor. O dovedeşte un grup de cântăreţi rock din Toulouse: les *Fabulous Trobadors*.

Walkiria

Walkiria este un nume care provine din doi termeni din norvegiana veche, semnificând „a cădea" şi „a alege". Walkiriile par a fi fost la origine demoni ai morţilor sau demoni psihopompi ai mitologiei scandinave.

În epoca vikingilor, ele par a se fi transformat fie în amazoane, fie în fiicele lui Odin, zeul suprem al scandinavilor. Ele sunt fecioare care îi conduc pe eroii căzuţi glorios pe câmpul de luptă în paradisul primitiv al scandinavilor, Walhalla. Urme ale Walkiriilor pot fi găsite fie în epopeea germanică de la sfârşitul secolului al XII-lea – Cântecul Nibelungilor -, fie în texte în versuri sau în proză, în care au fost aşezate în scris legende şi cânturi difuzate odinioară oral. Cele mai importante sunt cânturile *Eddei* poetice, cânturi dedicate zeilor şi eroilor, compuse între secolul al IX-lea şi al XII-lea şi cuprinse într-un manuscris islandez din ultima treime a secolului al XIII-lea, cele ale *Eddei* în proză a poetului islandez Snorri Sturluson (1179-1241) şi *Völsunsaga,* care face legătura între stirpea Völsunge, strămoşii lui Sigurd, şi zeul principal al mitologiei germanice, Odin.

Eroină imaginară, Walkiria figurează aici, deoarece ea întruchipează prezenţa importantă, în cadrul imaginarului medieval, lăsat moştenire imaginarului european, alături de imaginarul celtic, a imaginarului scandinav şi germanic. După Tristan şi Isolda, Walkiria îşi afirmă şi ea importanţa în istoria moştenirii imaginarului medieval în opera lui Richard Wagner, din secolul al XIX-lea.

În general, existau nouă Walkirii sau, uneori, douăsprezece. Devenită o eroină a epopeei medievale germanice, Walkiria este încarnată, de la sfârşitul secolului al XII-lea, de personajul Brunhilde (Brynhild), din epopeea *Nibelungenlied*. Neascultându-l pe Odin, acesta o pedepseşte pe Brunhilde adormind-o şi retrăgându-i statutul său de

Walkirie. De acum înainte, ea va fi o simplă muritoare, care va trebui să se căsătorească cu acel care-o va trezi; dar ea face jurământ că nu se va căsători decât cu un bărbat care nu va cunoaşte frica. Brunhilde este trezită de regele Sigurd, cu care schimbă jurăminte de căsătorie, fără însă a o consuma. În schimb, Brunhilde se căsătoreşte cu Gunnard sau Gunther, un Nibelung, în vreme ce Sigurd se căsătoreşte cu Gudrun (sau Kriemhilde), sora lui Gunnard. Geloasă şi rănită în onoarea sa, Brunhilde îi cere lui Gunnard moartea lui Sigurd, dar cel care-l va ucide pe Sigurd în somn este Gutthorn, un al treilea Nibelung. Zdrobită de durere, Brunhilde se aruncă pe rugul funerar, odată cu cadavrul lui Sigurd.

Mitul Walkiriei este o ilustrare a cuplurilor formate dintr-o fiinţă supranaturală şi un muritor, în general de condiţie cavalerească. Devenită o muritoare, Walkiria nu scapă, totuşi, de origina sa supranaturală. Pe de altă parte, această eroină ilustrează importanţa, în imaginarul medieval, a violenţei războinice şi a luptei împotriva monştrilor. Femeia este, aici, o fiinţă legată de moarte.

ILUSTRAŢIE

Walkiria: poem şi muzică. Acest afiş pentru o reprezentaţie cu *Walkiria* lui Wagner la Operă o arată, în mod dramatic, pe Walkiria în mijlocul flăcărilor infernului.

Walkiria, care iniţial îi conducea pe eroi spre paradis, îi antrenează, până la urmă, într-o iubire, al cărei sfârşit fatal este moartea. În opera lui Wagner, Walkiria Brunhilde este fiica favorită a zeului suprem Odin, devenit Wotan. Ea este, de asemeni, confidenta lui şi are opt surori. Wagner reia, apoi, neascultarea Brunhildei, care vrea să-l protejeze pe Siegmund, fiul regelui Völsung, strănepot al lui Odin. Redevenită creatură umană, Brunhilde hotărăşte să-l urmeze pe soţul ei, Siegfried, în moarte, dar dă foc şi Walhallei, distrugând universul divin tradiţional. Acest crepuscul al zeilor evocă, evident, crepusculul lui Arthur şi al cavalerilor Mesei Rotunde din *Moartea regelui Arthur*, de la începutul secolului al XIII-lea. În definitiv, imaginarul medieval este plasat, astfel, sub semnul morţii, dar şi al reînoirii şi fondat pe legăturile şi metamorfozele dintre lumea supranaturală şi lumea

umană.

O renaştere a acestor eroi pe jumătate divini, pe jumătate umani, inclusiv a Walkiriei, va apărea în secolul al XX-lea, odată cu cinematografia, în capodopera lui Fritz Lang, *Nibelungii* (1924).

Bibliografie

INTRODUCERE

Vom găsi texte interesante – din Evul Mediu şi până în zilele noastre – care pun în evidenţă răspândirea europeană a temelor literare, dintre care unele din cele tratate aici, în remarcabila lucrare a lui:

JONIN, Pierre, *L'Europe en vers au Moyen Âge. Essai de thématique*, Paris, Honoré Champion, 1996: cavalerie, p. 351-369; jongler, p. 529-540; minune, p. 582-593

LE GOFF, Jacques, *L'imaginario medievale*, în *Lo spazo letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, dir. G. Cavallo, Cl. Leonardi, E. Menesco, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno ed., 1997, p. 9-42

ARTHUR

Arthurus rex, Acta conventus Lovaniensis, ed. W. Van Hoecke. G. Tourny, W. Verbeke, Louvain, 1991

Arthurus rex, Koning Arthur en Nederlanden, *La Matière de Bretagne et les anciens Pays-Bas*, catalogue d'exposition, Louvain, 1987

La Légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde, ediţie cu o prefaţă de Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, „Bouquins", 1989

BARBER, Richard, *King Arthur. Hero and Legend*, Wooldbridge, Routledge, 1993

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire*, Paris, Boutet, 1992

BRYANT, Nigel, *The Legend of the Grail*, Woodbridge, Routledge, 2004

CARDINI, Franco, *Il Santo Graal* (dosarul Giunti), Florenţa, Giunti, 1997

CASTELNUOVO, Enrico, dir., *La stanze di Artu. Gli affreschi di frugarolo e l'imaginario cavalleresco nell'autumno del Medioevo*, Milano, Electa, 1999

CHAUOU, A., *L'Idéologie Plantagenêt. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XIIe-XIIIe siècles)*, Rennes, PUR, 2001

FARAL, Edmond, *La légende arthurienne* (3 vol.), Paris, Honoré Champion, 1929

GARDNER, E.G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Londra, JM Dent, 1930

GEOFFROY DE MONMOUTH, *Histoire des rois de Bretagne*, tradusă şi comentată de Laurence Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 1992

LOOMIS, R. S., *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959

LOOMIS, R. S., *Arthurian Legends in Medieval Art*, New York, Modern Language Association of America, 1938

MARINO, John B., *The Grail Legend in Modern Literature*, Woodbridge, Routledge, 2004

MARKALE, Jean, *Le Roi Arthur et la société celtique*, Paris, Payot, 1976

STÖRMER, W., „König Artus als aristokratisches Leitbid während des späten Mittelalters", *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, 35, 1972, p. 946-971

SUARD, François, articolul „Arthur", în A.VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t.I, p. 128-130

WHITAKER, M., *The Legend of King Arthur in Art*, Londra, Cambridge University Press, 1990

CATEDRALA

Les Bâtisseurs de cathédrales, număr special din *L'Histoire*, decembrie 2000

„La cathèdrale, XIIe-XIVe siècle", *Cahiers de Franjeaux*, nr. 30, 1995

Les Cathédrales de l'ouest de la France, număr special din *303. Arts, recherches et créations*, regiunea Pays de la Loire, nr. 70, Nantes, trimestrul 3, 2001

Toutes les cathédrales de France, număr special din *Notre histoire*, iulie-august 1996

Vingt siècles en cathédrales (sub patronajul lui Jacques Le Goff), sub coordonarea Catherinei Arminjon şi a lui Denis Lavalle (cu ocazia expoziţiei de la Reims, 2001), Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001

New Bulletin of the European Cathedral Association, revistă specializată, nr.1, Milano, 1988

Lumière gothique, t.I Cathédrales de France; t.II Cathédrales d'Europe, CD-Rom, 1996

Le Temps des cathédrales, serie televizată, coordonată de Georges Duby

CLARK, Kenneth, *The Gothic Revival. A Study in the History of Taste*, Londra, 1928

DUBY, Georges, Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420, Paris, Gallimard, 1976; reluat în DUBY, Georges, *L'Art et la Société. Moyen Âge-XXe siècle,* Paris, Gallimard, „Quarto", 2002, p.453-1011

-, „Cathédrale", Géo, nr. 151, 1991, reluat în *Le Temps des cathédrales*, *op. cit*., p. 1101-1106

COLOMBIER, Pierre (du), *Les Chantiers des cathédrales*, Paris, Picard, 1973

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, articolul „Cathédrale", în Jacques Le Goff şi Jean-Claude Schmitt, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 136-148

-, *Quand les cathédrales étaient peintes*, Paris, Seuil, 1993

-, *Notre-Dame de Paris*, Paris, La Martinière, 1991

-, *La Cathédrale*, Paris, Fayard, 1989

GUÉNET, Francois şi KINER, Aline, *La Cathédrale livre de pierre*, Paris, Presses de la Renaissance, 2004

GY, Pierre-Marie, o.p., „Ecclésiologie de la cathédrale", în actele

congresului internaţional *IX0 Centenàrio de Dedicaçao da Sé de Braga*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, p. 63-71

KRAUS, Henry, *À prix d'or: le financement des cathédrales*, Paris, Cerf, 1991 (traducere după *Gold was the Mortar. The Economics of Cathedral Building*, Londra, Routledge, 1979)

ROLAND, Recht, *Le Croire et le Voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècles)*, Paris, Gallimard, 1999

SAUERLÄNDER, Willibald, „La cathedrale et la révolution", *în L'Art et les révolutions*, congresul de la Strasbourg, 1990, p.67-106

VAUCHEZ, André, „La cathédrale", în Pierre NORA, ed., *Les Lieux de mémoire*, III,. Les Francs, 2. Traditions, Paris, Gallimard, 1992, p. 91-127

CAROL CEL MARE

Charlemagne et l'épopée romane, actele celui de-al VII-lea congres internaţional al societăţii Rencesvalles, Paris, Les Belles Lettres, 1978

Charlemagne, père de l'Europe?, *Histoire médiévale*, nr. 53 (număr special), mai 2004

Dalla storia al mito: la leggenda di carlo Magno. Număr special din Medioevo, nr.11 (70), noiembrie 2002

La Saga de Charlemagne, traducere franceză a celor zece ramuri ale *Karlamagnús saga* norvegiene, prin David W. Lacroix, Paris, Le Livre de Poche, 2000

BARBERO, Alessandro, *Carlo Magno. Un padre dell'Europa*, Roma-Bari, Laterza, 2000 (traducere franceză: *Charlemagne, un père pour l'Europe*, Paris, Payot, 2004)

BATHIAS-RASCALOU, Céline, *Charlemagne et l'Europe*, Paris, Vuibert, 2004

BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 1992

BRAUNFELS, Wolfgang, dir., *Charlemagne, Oeuvre, rayonnement et survivances*, catalog de expoziţie, Aix-la-Chapelle, Stadtverwaltung, 1965

-, dir., *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben* (5 vol.),

Dusseldorf, L. Schwann, 1965-1968

EGINHARD, *Vita Karoli* (Viaţa lui Carol), text latin şi traducere franceză de L.Halpen, Paris, Les Belles Lettres, 1938, ediţia a 6-a, 1994. Se va consulta traducerea italiană: Eginardo, *Vita di Carlo Magno*, Roma, Salerno ed., 1980, pentru introducerea lui Claudio Leonardi, p. 7-8

FALKENSTEIN, L., „Charlemagne et Aix-la-Chapelle", *Byzantion* nr.61, 1991, p. 231-289

FAVIER, Jean, *Charlemagne*, Paris, Fayard, 1999

FOLZ, Robert, *Le Couronnement impérial de Charlemagne*, Paris, Gallimard, 1964

-, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 1950

GRABOÏS, Arieh, „Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Âge: le „roi David", précurseur du „roi très chrétien"", *Revue historique*, 287, 1992, p. 11-31

MORRISSEY, Robert, *L'Empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris, Gallimard, 1997

PARIS, Gaston, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, Reed.1905, Geneva, Slatkine Reprints, 1974

RATKOWITSCH, Christine, *Karolus Magnus – alter Ænea, alter Martinus, alter Iustinus. Zu Intention und Datierung des „Aachener Karlsepos"*, Viena, Osterreichische Akademic der Wissenschaften, 1997

CETATEA

ALCOY, Rose, articolul "Castel", în X. BARRAL I ALTET, dir., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 185-188

BONNASSIE, Pierre, articol „Castel", în *50 Mots clef de l'histoire médiévale*, Toulouse, Privat, 1981

BOŰARD, Michel de, *Manuel d'archéologie médiévale. Da la fouille à l'histoire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1975, p. 76-132. Les constructions militaires

BROWN, R. Allen, *English Castles*, ediţie nouă, Londra, Bydell & Brewer, 2004

BUR, M., *Le Château* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 79), Turnhout, Brépols, 1999

-, articolul „Château", în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 274-276

CACIAGLI, Giuseppe, *Il castello in Italia*, Florenţa, Giorgio Gambi, 1979

CHAPELOT, Jean, *Le Château de Vincennes. Une résidence royale au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 1994

CUCHE, François-Xavier, *La Vie de château. Architecture, fonctions et représentations des châteaux et des palais du Moyen Âge à nos jours* (actele colocviului de la Strasbourg, 1996). Presses Universitaires de Strasbourg, 1998

FINÓ, José Federigo, *Forteresses de la France médiévale* (1960), trad. franceză, Paris, Picard, 1977

FOURNIER, Gabriel, *Le Château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale*, Paris, Aubier, 1978

GARDELLES, J., *Le Château expression du monde féodal*, t.IV de *Châteaux et Guerriers de France au Moyen Âge*, Strasbourg, E.Publitotal, 1980

GIEYSZTOR, Aleksander, dir., *Zamek Krolewski w Warszawie* (Castelul regal din Varşovia), Varşovia, PWN, 1973

HUBERT, J. Şi M.-Cl., *Le Château fort*, Paris, La Documentation photographique, 1965, nr. 5-263

LAURENT-SALCH, Charles, dir., *L'Atlas des châteaux forts*, Centre d'études des châteaux forts de l'université de Strasbourg, Publitotal, 1977 (4.969 castele care există încă şi 4.788 reperabile)

LICININO, R., *Castelli medievali. Puglia e basilica dai nomanni a Frederico II e Carlo I d'Angio*, Bari, 1994

MERTEN, Klaus, ed., *Burgen und Sclösser in Deutschland*, Munchen, Paolo Marton, 1995

MESQUI, J., *Châteaux et Enceintes de la France médiévale. De la défense à la résistance* (2 vol.), Paris, Picard, 1991-1993

PERDRIZET, Marie-Pierre, *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts*, Paris, Nouvelle Encylopédie Nathan, 1985

PESEZ, Jean-Marie, articolul „Château", în J.LE GOFF şi J.-C. SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard,

1999, p. 179-198

POISSON, Jean-Michel, dir., *Le Château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècles)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992

RAPP, Francis, *Le Château fort dans la vie médiévale. Le château fort et la politique territoriale*, Strasbourg, Chantier d'Études médiévales, 1968

ROCOLLE, Pierre, *Le Temps des châteaux forts. Xe- XVe siècles*, Paris, Armand Colin, 1994

TUMMERS, Horst Johannes, *Rheinromantik. Romantik und Reisen am Rhein*, Köln, Greven, 1968

WHEATLEY, Abigail, *The Idea of the Castle in Medieval England*, Londra, York Medieval Press, 2004

WILLEMSEN, C. A., *Castel del Monte. Die Krone des Apuliens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1960

CAVALERUL, CAVALERIA

ARNOLD, B., *German Knightood, 1050-1300*, Oxford, Oxford Univesity Press, 1985

BARBER, Richard şi BARKER, Juliet, *Tournament*, 1989; trad. franceză *Les Tournois*, cu o prefaţă de Georges Duby, Compagne 12, Paris, 1989

BARTHÉLMY, Dominique, „Modern Mythology of Medieval Chevalry", în P.LINEHAN şi J.NELSON, dir., *Medieval World*, Londra/New York, Routledge, 2001, p. 214-228

BORST, Arno, ed., *Das Rittertum im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976

FLORY, Jean, *Brève histoire de la chevalerie. De l'Histoire au mythe chevaleresque*, Éd. Fragile, 1999

BUMKE, Joachim, *Studien zum Ritterbegriff im 12*. *Und 13. Jarhhundert*, Heidelberg, 1964

CARDINI, Franco, „Le guerrier et le chevalier", în J.LE GOFF, ed., *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, 1984, p. 87-128

CHÊNERIE, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Geneva, Oroz, 1986

CURTIUS, Ernest-Robert, „Das ritterliche Tugendsystem", în

Europäische Litteratur und lateinisches Mittelalter, Berna, A.Francke, 1948; trad. franceză *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, XVIII, „Le système des vertus chevaleresques", p. 628-650

DEMURGER, Alain, *Chevaliers du Christ. Les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XIe-XVIe siècle*, Paris, Seuil, 2002

DE SMEDT, R., ed., *Les Chevaliers de l'ordre de la Toison d'or au XVe siècle*, *Notices bio-bibliographiques*, 2e ed., Frankfurt pe Main, Peter Lang, 2000

DUBY, Georges, *La Société chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1988 (reluat în Georges Duby, *Qu'est-ce que la société féodale?*, Paris, Flammarion, 2002, p. 1051-1205)

-, *Guillaume le Maréchal, le meilleur chevalier du monde*, Paris, Fayard, 1984 (reluat în Georges DUBY, *Féodalité*, Paris, Gallimard, „Quarto", 1996, p. 1051-1160)

FLACKENSTEIN, Josef, ed., *Das ritterliche Turnier in Mittelalter*, Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1985

FLORI, Jean, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Geneva, Droz, 1983

-, articol „Chevalerie", în J.LE GOFF şi J.-Cl. SCHMITT, ed. *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 199-213

-, *La Chevalerie*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 1998

-, *Richard Coeur de Lion. Le roi-chevalier*, Paris, Fayard, 1999

FRAPPIER, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Geneva, Droz, 1973

GIROUARD, M., *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentlemen*, New Haven/Londra, Yale University Press, 1981

KEEN, M., *Chivalry*, New Haven, Yales University Press, 1984

KÖHLER, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tübingen, 1970 (traducere franceză: *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, cu o prefaţă de J.Le Goff)

LE RIDER, Paule, *Le Chevalier dans le* Conte du Graal *de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1978

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, „Amour courtois, société

masculine et figures du pouvoir", în *Annales* ESC, 1981, p. 969-982. Pentru Lacan cu referire la homosexualitate: „L'amour courtois este resté énigmatique" (*Le Séminaire, livre XX*, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p.79)

PAINTER, Sidney, *French Chivalry*, Ithaca, Cornell University Press, 1957

PARAVICINI, Werner, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, München, Oldenbourg, 1994

PERDRIZET, Marie-Pierre, *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts*, Paris, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985

RABEYROUX, Anne, articolul „Chevalier", în X. BARRAL I ALTET, dir., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 192-193

-, *Richard Coeur de Lion. Histoire et légende*, Paris, UGE, „10/18", 1989

ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia, *Le Roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Genova, Università de Genova, 1984

STANESCO, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval, aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E.J.Brill, 1988

VALE, M., *War and Chivalry*, Londra, 1981

VERNIER, Richard, *The Flower of Chivalry Bertrand du Guesclin and the Hundred Years Old*, Londra, Boydell & Brewer, 2004

CIDUL

Text

Cantar de mío Cid. Chanson de mon Cid. Text şi traducere franceză de Jules Horrent, 2 vol., Gand, Éditions scientifiques, 1982

Chanson de mon Cid. *Cantar de mío Cid.* Ed. şi traducere de Georges Martin, Paris, Aubier, 1996

Studii

Clasic

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929

Despre Cantar

LACARRA, María Eugenia, *El Poemo de mío Cid: realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980

SMITH, Colin, *The Making of the „Poema de mío Cid"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983

Despre mitul Cidului

EPALZA, M.DE. şi GUELLOUZ, S., *Le Cid, personnage historique et littéraire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1983

FLETCHER, Richard, *The Quest for El Cíd*, Oxford, Oxford University Press, 1989

Imaginea Cidului pe scurt

AURELL, Martin, articol „Cid (Le)", în A.VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t.I, p. 329

MENJOT, Denis, articol„Cid (Le)", în CL.GAUVARD, A. DE LIBERA, M.ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge,* Paris, PUF, 2002, p. 291

CLAUSTRUL

BRAUNFELS, Wolfgang, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln, DuMont, 1969

CARRON-TOUCHARD, Jacqueline, *Cloîtres romans de France*, Zodiaque, 1983

EVANS, Joan, *Monastic Life at Cluny*, *910-1157*, Oxford, Oxford University Press, 1931

GERHARDS, Agnès, articolul „Clôture", în *Dictionnaire historique des ordres religieux*, Paris, Fayard, 1998, p. 160-162

GOETZ, Hans-Werner, *Leben im Mittelalter vom 7 bis zum 13, Jahrhundert*, München, Beck, 1986. III. Kloster und Münschleben, p. 65-113

JACOBSEN, Werner, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*, Berlin, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, 1992

KLEIN, Peter K., ed., *Der mittelalterliche Kreuzgang. The Medieval Cloisters. Le Cloître du Moyen Âge. Architektur, Funktion und Programm*, Ratisbonne, Schnell & Stein, 2004

LECLERCQ, Henri, articolul „Cloître", în *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 3, 2, 1914, Paris, Letouzey şi Ané, tomul 3, partea a 2-a, p. 1991-2012

LOPEZ, Élisabeth, articolul „Clôture", în A.VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t. I, p. 346-347

MALLET, Géraldine, articolul „Cloître", în X.BARRAL I ALTET, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 210-212

MICCOLI, Giovanni, „Les moines", în J.LE GOFF, dir., *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, 1989, p. 45-85

MOULIN, Léo, *La Vie quotidienne des religieux au Moyen Âge. Xe-XVe s.*, Paris, Hachette, 1978

PRESSOUYRE, Léon, „St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister", *Gesta*, XII, 1973, p. 71-92

COCAGNE

Textul francez al istorioarei despre Cocagne

Le Fabliau de Cocagne, ed., Veikko Väänänen, *Neu-psihololegische Mitteilungen*, 48, Helsinki, 1947, p. 3-36

Texte în alte limbi

În engleză:

The Land of Cokaygne, ed. Charles W. Dunn şi Edward T. Byrnes, *Middle English Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovick, 1973, p. 188-192

PLEIT, Herman, *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasiest of the Perfect Life* (prima ediţiie în olandeză, 1987), traducere engleză, New York, Columbia University Press, 2001

În germană:

Vom Schlaraffenland, ed. Moriz Haupt şi Heinrich Hoffmann, *Altdeutsche Blätter*, Leipzig, Brockhaus, 1836, vol.I, p. 163-170

SACHS, Hans, *Das Schlaraffenland*, ed. Edmund Goetze şi Carl

Drescher, *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Halle, M. Niemeyer, 1893, vol. I, p. 8-11

În italiană:

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, Novella VIII, 3

CAMPOSESI, P., *Il piacevole viaggio di Cuccagna*, apendice la *Carnevale*, *Cuccagna e pinochi di villa*, p. 93-97 (vezi *infra*), reprodus în *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 212-216

Studiu de ansamblu

FRANCO JÚNIOR, Hilário, *Cocanha. A Historia de une pais imaginário*, în portugheză, Sao Paulo, 1998, traducere italiană *Nel paese di Cuccagna*. *La societa medievale tra il sogno e la vita quotidiana*, Roma, Volti della Storia, 2001. Cu o prefaţă de Jacques Le Goff. Urmează să apară traducerea franceză la Tallandier

Studii

ACKERMANN, Elfriede, *Das Schlaraffenland in German Literature and Folksong. Social aspects of an Earthly Paradise*, Chicago, 1944

BORGNET, G., „Le pays de Cocagne dans la littérature allemande, des origines à Hans Sachs", în Danielle BUSCHINGER, Wolhgang SPIEWOK, ed., *Gesellschafftsutopien im Mittelalter. Discours et Figures de l'utopie au Moyen Âge*, Griefswald, acte ale celui de-al V-lea congres anual al societăţii Reineke, 1994, p. 15-27

CAMPORESI, P., „Carnevale, Cuccagna e giuochi di villa*", Studi e problemi di critica testuale*, 10, 1975, p. 57-97

COCCHIARA, Giuseppe, *Il mondo alla rovescia*, Turin, Boringhieri, 1963

-, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Torino, Boringhieri, 1956, 1980

DELPECH, F., „Aspects des pays de Cocagne, programmes pour une recherche", în Jean LAFOND, Augustin REDENO, ed., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVIe s. au milieu du XVIIe*, Paris, Vrin, 1979, p. 35-48

DELUMEAU, J., *La Mort des pays de Cocagne*, Paris, Publications

de la Sorbonne, 1976

GRAF, A., „Il paese du Cuccagna e i paradisi artificiali", în *Miti, leggende et superstizioni del Medioevo*, Milano, 1892-1893

GRAUS, F., „Social utopias in the Middle Age", în *Past and Present*, 38, 1967, p. 3-19

LE GOFF, Jacques, „L'utopie médiévale: le pays de Cocagne", *Revue européenne des sciences sociales*, 27, 1989 (*Lumières, utopies, révolutions. Hommage à Bronislav Baezko*), p. 271-286

TROUSSON, R., *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Publication de l'Université, 1975

JONGLERUL

Le Moyen Âge entre ordre et désordre, catalogue de l'exposition de la Cité de la musique à la Vilette, Paris, 2004; în particular Martine Clouzot, p. 56-57

BALDWIN, John W., „The Image of the Jongleur in nornthern France around 1200", *Speculum*, 72, 1997, p. 635

CASAGRANDE, Carla şi VECCHIO, Silvana, „Clercs et jongleurs dans la société médiévale, XIIe-XIIIe siècle", *Annales* ESC, 1979, p. 913-928

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, „Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut central des instrumentistes médiévaux", în Ch. RAULT, dir., *Instruments à cordes du Moyen Âge*, Grâne, Créaphis, 1999, p. 29-47

CLOUZOT, Martine, „*Homo ludens* – *Homo viator*: le jongleur au coeur des échanges culturels au Moyen Âge", în *Actes du XXXIIe congrès de la SHMESP*, Boulogne-sur-Mer, mai 2001

CLOUZOT, Martine şi MARCHESIN, Isabelle, *Le Jongleur au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, „Le Temps des images", 2001

FARAL, E., *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1910

HARTUNG, W., *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982

MARCHESIN, Isabelle, „Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Âge: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histoire médiévale", *Cahiers de civilisation médiévale,* aprilie-iunie 1998, p.

127-139

RYCHNER, J., *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Geneva, Droz, 1967

STANESCO, Michel, articolul „Jongleur", în André VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t.I, p. 83

ZINK, Michel, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2003, p. 161-163 şi 173-174

-, *Le Jongleur de Notre-Dame. Contes chrétiens du Moyen Âge*, Paris, 1999, ediţie nouă, Paris, Seuil, 2002

-, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992. Index s. v. Jongleurs

ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la „littérature" médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1987

LICORNA

ASTORG, B. D', *Le Mythe de la Dame à la Licorne*, Paris, Seuil, 1963

BERSIER, J., *Jean Duvet, le Maître à la Licorne*, Paris, Berger Levrault, 1977

BIANCIOTTO, G., *Bestiaire du Moyen Âge*, Paris, Stock, „Moyen Âge", 1980

BOUDET, J.-P., *La Dame à la Licorne*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 1999

CARMODY, F. J., *Physiologus latinus. Version Y*, University of California, Publications in Classical Philology, II, 1941, p. 95-137

CHIELLINI NARI, Monica, articolul „Licorne", în A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t.II, 1997, p. 893-894

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain şi Rose, C., *La Dame à la Licorne*, Paris, Michel Ascline, 1993

GAY, Victor şi STERN, Henri, articolul „Licorne", în *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance* (2 vol.), Paris, 1885 şi 1928

GOTFREDSEN, Lise, *The Unicorn*, Londra, The Havill Press, 1999

GUGLIELMI, N., *El Fisiologo, bestiario medieval*, Buenos Aires

HENKEL, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, 1976, în particular p. 168-171

JAQUART, Danielle, articolul „Physiologus", în A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cef, 1997, t.II, p. 1209-1210

JOUBERT, Fabienne, *La Tapisserie médiévale*, 1987, 2003 (Paris, Musée national du Moyen Âge, Réunion des musées nationaux)

KENDRICK, A. L., „Quelques remarques sur la"Dame à la Licorne" du Musée de Cluny (allégorie des cinq sens?)", actele congresului de Istorie a artei, Paris, 1921, t.III, 1924, p. 662-666

MAURICE, Jean, articolul „Bestiaires", în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 161-163

PLANCHE, Alice, „Deux monstres ambigus: licorne et lycanthrope", în *Démons et Merveilles au Moyen Âge* (colocviul internaţional de la Nisa, 1987), universitatea din Nisa-Sophia Antipolis, 1990, p. 153-170

REYNAUD, Nicole, „Un peintre français, cartonnier de tapisserie au XVe siècle, Henri de Valey", *Revue de l'art*, nr.22, 1973, p. 6-21

SCHNEEBALG-PERELMAN, S., „La Dame à la licorne a été tissée à Bruxelles", *Gazette des beaux-arts*, nr. 70, 1967, p. 253-278

SEGRE, Cesare şi FERY-HUE, Françoise, articolul „Bestiaires", în *Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Âge*, Paris, 1964, p. 171-174

MELUSINA

Melusine of Lusignan. Founding Fiction in Late Medieval France, ed. D. Maddox şi S. Sturm-Maddox, Athens, The University of Georgia Press, 1996

Mélusine, acte ale colocviului Centrului de studii medievale al universităţii din Picardia, *Wodan*, vol. 65, 1996

Mélusines continentales et insulaires, dir, J.-M. Boivin şi P. MacCana, Paris, Champion, 1999

CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1881

COUDRETTE, *Le Roman de Mélusine*, trad. Laurence

Harf-Lancner, Paris, Classique Garnier Flammarion, 1993

HARF-LANCNER, Laurence, „La vraie histoire de la fée Mélusine", *L'Histoire*, 119, februarie 1989, p. 8-15

-, „Le mythe de Mélusine", în P.BRUNEL, ed., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 1988, p. 999-1004

-, *Les Fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine; la naissance des fées*, Paris, HonoréChampion, 1984, 1991

-, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003

JEAN D'ARRAS, *Mélusine ou Noble Histoire de Lusignan*, ediţie, traducere şi introducere la textul integral de Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le Livre de poche, „Lettres gothiquess", 2003

-, *Mélusine* (*le Roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan*), transpusă în franceza modernă de Michèle Perret, prefaţă de Jacques le Goff, Paris, Stock, „Moyen Âge", 1979

LECOUTEUX, Claude, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, prefaţă de Jacques Le Goff, Paris, Payot, 1982

-, „La structure des légendes mélusiniennes", în *Annales ESC*, 1978, p. 294-306

LE GOFF, Jacques, *Mélusine maternelle et défricheuse* (împreună cu E. LE ROY LADURIE), în *Annales ESC*, 1971, reluat în *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, p. 307-331

LUND, Bea, *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungsdiskurs der Geschlechter*, München, 1991

PILLARD, Guy-Édouard, *La Déesse Mélusine. Mythologie d'une fée*, Maulevrier, Hérault-Éditions, 1989

PINTO-MATHIEU, Élisabeth, *Le Roman de Mélusine de Coudrette et son adaptation allemande dans le roman en prose de Thüring von Ringoltingen*, Göppingen, Kummerle Verlag, 1990

SERGENT, Bernard, „Cinq études sur Mélusine", *Mythologie française*, 177, 1995, p. 27-38

THÜRING DE RINGOLTINGEN, *Mélusine et autres récits*, prezentate, traduse şi adnotate de Claude LECOUTEUX, Paris, Honoré Champion, 1999

VINCENSINI, Jean-Jacques, „Modernité de Mélusine în *Le Dernier*

Chant de Malaterre de François Bourgeon", în *La France médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, dir., M. Gally, Paris, PUF, „Perspectives littéraires", 2000, p. 163-178

-, „Mélusine ou la vertu de la trahison (notes sur la vraisemblance dans les récits mélusiniens)", în *Revue des langues romanes*, număr special *Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge*, dir. F. Dubost, 101, 2, 1996, p. 35-48

Pentru tinerii de 11-13 ani

PEET, Michèle, *La Légende de Mélusine*, Paris, Flammarion, „Castor-Junior", 1997

MERLIN

BAUMGARTNER, Emmanuelle, *Merlin le Prophète ou Livre du Graal*, Paris, Stock, „Moyen Âge", 1980

BERTHELOT, Anne, articolul „Merlin", în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictonnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 903-904

BLOCH, R. H., „Merlin and the Modes of Medieval Legal Meaning", în Archéologie des signes

HARDING, C. A., *Merlin and Legendary Romance*, New York/Londra, 1988

MICHA, Alexandre, articolul „Merlin", în *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, ediţie nouă, Fayard, 1964, p. 1098-1099

-, ed., *Merlin*, Geneva, Droz, 1980

REEVES, Marjorie, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study of Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969

RUSCONI, Roberto, *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Roma, 1999

SUARD, François, articolul „Merlin", în A. VAUCHEZ, dir., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1997, t.II, p. 989

VAUCHEZ, André, dir., *Les Textes prophétiques et la prophétie en*

Occident (*XIIe-XVIe siècles*), Roma, École Française, 1990

ZUMTHOR, Paul, *Merlin le Prophète*. *Un thème de la littérature prophétique de l'historiographie et des romans*, 1943, reeditat la Geneva, Droz, 2000

CEATA HALLEQUIN

Texte

MEISEN, Karl, *Die Sagen von Wütenden Heer und Wilden Jäger*, Münster i. W., 1935. Traducere italiană: *La leggenda del cacciatore furioso e della Caccia selvuggia*, trad. Sonia Maura Barillari, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001

Studii

Colocviul *Le Charivari*, ed. J. LE GOFF şi J.-Cl SCHMITT, Paris, Haga şi New York, Mouton, 1981

BOUET, P., „La Mesnie Hellequin dans *Historia Ecclesiastica* d'Oderic Vital", în *Mélanges Kerlouégan*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1994, p. 61-68

CARDINI, Franco, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Florenţa, La Nuova Italia, 1979

COHEN, G., „Survivances modernes de la Mesnie Hellequin", *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1948, p. 32-47

ENDTER, A., *Die Sage von wilden Jäger und von der wilde Jagd. Studien über den deutschen Dämonenglauben*, Frankfurt pe Main, 1933

GINZBURG, Carlo, *Le Sabbat des sorcières* (1989). Traducere franceză, Paris, Gallimard, 1992

HARF-LANCNER, Laurence, „L'enfer de la cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin", în *L'État et les aristocrates* (*XIIe-XVIIe s.*), Paris, ENS, 1959, p. 27-50

-, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003: „La Mesnie Hellequin et les revenants", p. 164 şi următoarele

LECOUTEUX, Claude, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1999

SCHMITT, Jean-Claude, *Les Corps, les Rites, les Rêves, le Temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001. Charivari et

Mesnie Hellequin în cap. IX, „Les masques, le diable, les morts”

-, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, cap. V, „La Mesnie Hellequin”, p. 115-145

SPADA, D., *La caccia selvaggia*, Milano, Barbarossa, 1994

UHL, P., „Hellequin et Fortune; le trajet d’un couple emblématique”, *Perspectives médiévales*, XV, 1989, p. 85-89

VARVARO, A., *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e litteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna, Il Mulino, 1994

WALTER, Philippe, „La Mesnie Hellequin. Mythe calendaire et mémoire rituelle”, *Iris*, 18, 1999, p. 51-71

-, ed., *Le Mythe de la chasse sauvage dans l’Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997

PAPESA IOANA

BOUREAU, Alain, *La Papesse Jeanne*, Paris, Flammarion, 1988

DÖLLINGER, Ignaz, *Die Papstfabeln des Mittelalters. Ein Beitrag zur Kirchengeschichte*, München, 1863, traducere franceză, Paris, 1865, ediţie germană extinsă, Stuttgart, 1890

ONOFRIO, Cesare D’, *La papesse Giovanna. Roma e papato tra storia et leggende*, Rome, 1979

PARDOE, Rosemary şi Darrel, *The Female Pope: the Mystery of Pope Joan*, Wellingborough, 1988

PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, *Le Corps du pape*, 1994, traducere franceză, Paris, Seuil, 1997

PETOIA, Erberto, „Scandalo a San Pietro”, *Medioevo*, 87, aprilie 2004, p. 69-73

JUPANUL VULPOI

Texte

Le Roman de Renart (2 vol.), text stabilit şi tradus de Jean DUFOURNET şi André MELINE, Paris, Classiques Garnier-Flammarion, 1985

Le Roman de Renart, editat şi tradus de STRUBEL, Armand,

Paris, Gallimard, „Bibliotheque de la Pléiade", 1998

Le Roman d'Ysengrin, traducere franceză de E. Charbonnier, Paris, Les Belles Lettres, 1991

L'Evasion d'un prisonnier. Ecbasis cujusdam captivi, editare şi traducere în franceză de C. Munier, Paris, CNRS/Brepols, 1998

Le Goupil et le Paysan (*Roman de Renart, branche X*), texte reunite de Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, 1990

Reinhart Fuchs, traducere în germana modernă de SPIEWOK, W., Leipzig, Reclam, 1977

Une œuvre, Le Roman de Renart, *un thème, société animale et société humaine*, prezentare de Annick Arnaldi şi Noëlle Anglade, Les Classiques Hatier, Paris, 1977

Pentru tineri

KAWA-TOPOR, Xavier şi BACHELIER, Benjamin, *Mon Roman de Renart*, cu un CD, Paris, Actes Sud Junio, 2004

Studii

Articolul *Renart du Lexicon des Mittelalters*, VII/4, 1994, col. 720-724

BATANY, Jean, *Scènes et Coulisses du Roman de Renart*, Paris, 1989

BELLON, Roger, articolul *Roman de Renart* în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1243-1244

BELLON, Roger, „Trickery as an Element of Character of Renart", *Forum for Modern Langage Studies*, XXII, 1, 1986, p. 34-52

BOSSUAT, Robert, *Le Roman de Renard*, Paris, 1957, 1967

-şi LEFÈVRE, Sylvie, articolul „Roman de Renart" în *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, ediţie nouă 1992 (prima ediţie 1964), p. 1312-1315

BUSCHINGER, Danielle şi PASTRÉ, Jean-Marc, traducere în franceză după *Fuchs Reinhart*, Greifswald, Reineke, 1993

COMBARIEU DU GRÈS, M. DE şi DUBRÉNAT, J., *Le Roman de*

Renart: index des thèmes et de personnages, Aix-en-Provence, Senefiance, 22, 1987

DELORT, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984

DRAGONETTI, René, „Renart est mort, Renart est vif, renart règne", *Critique*, nr. 375-6, 1879, p. 783-798, reluat în *La Musique des Lettres*, Geneva, Droz, 1986, p. 419-434

FLINN, J., *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, Paris-Toronto, 1963

FOULET, Lucien, *Le Roman de Renard*, Paris, 1914

GOULLET, Monique, articolul „Ecbasis cujusdam captivi", în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 458

PASTRÉ, Jean-Marc, articolul *Reinhart Fuchs* în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1192-1194

REICHLER, Claude, *La Diabolie: la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979

RIVALS, Claude, dir., *Le Rire de Goupil. Renard, prince de l'entre-deux*, Toulouse, Le Tournefeuille, 1998

ROUSSEL, Henri, *Renart, le Nouvel de Jaquemart Gielie. Étude littéraire*, Lille, 1984

SCHEIDEGGER, J., *La Roman de Renart ou le Texte de la dérision*, Geneva, Droz, 1989

STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal*, Paris, Slatkine, 1989

TILLIETTE, Jean-Yves, articolul *Ysengrinus* în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1483

VARTY, K., *Reynart the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*, Leicester University, 1967

VOISINET, Jacques, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale dea auteurs du haut-Moyen Âge* (*Ve-XIe siècles*), Toulouse, Privat, 1994

-, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000 (cu o prefaţă de J. Le Goff)

Din 1988, există o Societate internaţională de studii referitoare la *Roman de Renart,* care publică o revistă anuală: *Reinardus, Yearbook*

of the International Reynard Society, Grace

ROBIN HOOD

DOBSON, R., B:, şi TAYLOR, J., *Rymes of Robin Hood*, Londra, Heinemann, 1976

GLEISSNER, R., articolul „Robin Hood", în *Lexicon des Mittelalters*, vol. VII/5, 1994, p. 919-920

HOLT, J. C., *Robin Hood*, Londra, Thames and Hudson, 1982

POLLARD, A. J., *Imagining Robin Hood. The Late Medieval Stories in Historical Context*, Woodbridge, Routledge, 2004

ROLAND

Texte

Chanson de Roland, editare şi traducere a lui Joseph Bédier, 1921, a 6-a ediţie, 1937; a lui Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969, a 3-a ediţie, 1972; a lui Pierre Jonin, Paris, Gallimard, „Folio", 1979; a lui Jan Short, Paris, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1990; a lui Jean Dufournet, Paris, Classiques Garnier-Flammarion, 1993; a lui Cesare Segre, Geneva, Droz, 2003

Studii

AMALVI, Christian, „La *Chanson de Roland* et l'image de Roland dans la littérature scolaire en France de 1815 à 1914", în *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France. De Vercingétorix à la Révolution*", Paris, Albin Michel, 1988, p. 89-111

BURGER, A., *Turold, poète de la fidélité*, Geneva, Droz, 1977

DUFOURNET, Jean, *Cours sur la Chanson de Roland*, Paris, CDU, 1972

Bibliographie

GALLETTI, Anna Imelda şi RODA, Roberto, *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico-anthropologica*, Padua, Interbooks, 1987

HORRENT, Jules, articolul „Roland (Chanson de)", în *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 1299-1304

KELLER, H.-E., *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Paris, Honoré Champion, 1989

LAFONT, Robert, *La Geste de Roland* (2 vol.), Paris, L'Harmattan, 1991

LE GENTIL, Pierre, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1955

LEJEUNE, Rita, „Le héros Roland, mythe ou personnage historique?", în *Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, seria a 5-a, t. 65, 1979, p. 145-165

- şi STIENNON, Jacques,, „Le héros Roland, neveu de Charlemagne", în W. BRAUNFELS, ed., *Karl der Grosse*, vol. IV, Düsseldorf, 1967

-şi STIENNON, Jacques, La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge (2 vol.), Liège, 1965

MANDACH, A. DE, *La Chanson de Roland, transfert du mythe dans le monde occidental et oriental*, Geneva, Droz, 1993

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, Picard, 1960

RONCAGLIA, A., „Roland e il peccato di Carlomagno", în *Mélanges Martin de Riquet*, Barcelona, 1986, p. 315-348

ROQUES, Mario, „L'attitude du héros mourant dans *La Chanson de Roland*", *Romania*, LXVI, 1940, p. 355-366

TRISTAN ŞI ISOLDA

Text

Le Roman de Tristan et Iseut renouvelé par Joseph Bédier, Paris, Piazza, 1900

BÉROUL, *Tristan et Yseut*, ed. Daniel Poirion, prefaţă de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, „Folio Classique", 1995 şi 2000

MARY André, *La Merveilleuse Histoire de Tristan et Iseut restituée par André Mary*, Paris, Gallimard, „Folio classique", 1973 (cu o

prefață de Denis de Rougemont)

Tristan et Iseut. Les „Tristan" en vers, editat şi tradus de Jean-Charles Payen, Paris, Garnier, 1974

Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga noroise, de Philippe Walter şi Daniel Lacroix, Paris, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1989

Tristan et Iseut. Les premières versions européennes, Christiane Marchello-Nizia, dir., Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pleiade", 1995

Studii

BAUMGARNER, Emanuelle, *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement sans le „Tristan" en prose*, Paris, SEDES, 1990

-, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987

BUSCHINGER, Danielle, ed. *Tristan et Yseut, mythe européen et mondial* (acte ale colocviului de la Amiens, 1986, Göttingen, 1987)

-, ed., *La Légende de Tristan au Moyen Âge* (actele colocviului de la Amiens, 1982), Göttingen, 1982

CAZENAVE, Michel, *Le Philtre et l'Amour. La légende de Tristan et Iseut*, Paris, José Corti, 1969

COCHEYRAS, Jacques, *Tristan et Iseut. Genèse d'un mythe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1996

FRAPPIER, Jean, „Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise", *Cahiers de civilisation médiévale*, 6, 1963, p. 255-280 şi p. 441-454

FRITZ, Jean-Marie, articolul „Tristan (légende de)", în *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1991, p. 1445-1448 şi articolul „Tristan en prose", *ibid*., p. 1448-1450

HEIJKANT, Marie-José, ed., *Tristano Riccardiano*, Parma, Pratiche Editrice, 1991

KLEINHENZ, C., „Tristan in Italy: the Death or Rebirth of a Legend", *Studies în Medieval Culture*, 5, 1975, p. 145-158

LEJEUNE, Rita, „Les noms de Tristan et Iseut dans l'anthroponymie médiévale", în *Mélanges offerts à Jean Frappier*, Geneva, Droz, t.II, 1970, p. 525-630

MIQUEL, André, *Deux histoires d'amour, de Majnün à Tristan*, Paris, Odile Jacob, 1995

PASTOUREAU, Michel, „Les armoiries de Tristan", în *L'Hermine et le Sinople. Études d'héraldisme médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, p. 279-298

PAYEN, Jean-Charles, „Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif (Réflexion sur l'idéologie romanesque au Moyen Âge)", în *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 617-632

POIRION, Daniel, „Le Tristan de Béroul: recit, légende et mythe", *L'information littéraire*, XXVI, 1974, p. 159-207

RIBARD, Jacques, *Du philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du roman de „Tristan" et du „Conte du Graal"*, Geneva, Slatkine, 1989

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972

WAGNER, Richard, *Tristan et Isolde*, traducere nouă a lui Pierre Miquel (prefaţă de Pierre Boulez), Paris, Gallimard, „Folio théâtre", 1996

WALTER, Philippe, *Le Gant de verre. Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990

TRUBADURUL, TRUVERUL

Muzica

AUBREY, Elisabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 1996

WERF, Hendrik VAN DEN, şi BOND, Gerald A., *The Extant Troubadours Melodies*, New York, Rochester, 1984

Texte

AURELL, Martin, La Vielle et l'Épée. *Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, Paris, Aubier, 1989

BEC, Pierre, *Anthologie des troubadours*, Paris, UGE, „10/18", 1979, 1985

-, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock, 1984

BOUTIÈRE, Jean, SCHUTZ, Alexander Hermann şi CLUZEL,

Irénée-Marcel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, A. G. Nizier, 1973

JEANROY, A., *Anthologie des troubadours*, *XIIe et XIIIe siècles,* Paris, Nizier, 1974

LAVAUD, R. şi NELLI, R., *Les troubadours* (2 vol.), Bruges, Desclée de Brouwer, 1960, 1966

RIQUIER, Martin DE, *Los Trovadores: historia literaria y textos*, 3 vol., Barcelona, 1975

ROSENBERG, S.N., TISCHLER, H şi GROSSEL, G., *Chansons de trouvères*. „*Chanter m'estuet*", Paris, Le Livre de poche, „Lettres gothiques", 1995

Studii

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève şi DUHAMEL-AMADO, Claudie, *Au temps des troubadours XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Hachette, 1997

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève, articolul „Troubadours", în *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 1456-1458

CHEYETTE, Frederick L., *Ermengard of Narbonne and the World of the Troubadours*, Cornell University Press, 2001, 2004

CROPP, Glynnis M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Geneva, Droz, 1975

HUCHET, Jean-Claude, *L'Amour discourtois. La „fine amor" chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987

HUCHET, Jean-Claude, articolul „Vidas et razos", în Cl. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK, ed., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 1446-1447

KAY, Sarah, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge University Press, 1990

KÖHLER, Erich, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962 (traducere franceză: *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, cu o prefaţă de J. Le Goff)

-, „Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", *Cahiers de civilisation médiévale*, VI, 1964, p. 27-51

MARROU, Henri-Irénée (DAVENSON), *Les Troubadours*, Paris, Seuil, 1971

MONSON, Don A., „The Troubadours Lady Reconsidered Again", *Speculum*, 70, 1995, p. 255-274

MURAILLE, Guy, articolul „Trouvères lyriques", în *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1992, p. 1458-1463

NELLI, Rene, *Écrivains anti-conformistes du Moyen Âge occitan* (2 vol.), Paris, Phébus, 1977

-, *L'Érotique des troubadours* (2 vol.), Paris, UGE, „10/18", 1974

PADEN, William D., „The Troubadour's Lady as seen through Tick History", *Exemplaria*, 11, 1999, p. 221-244

-, *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, University of Pennsylvannie Press, 1989

PETERSON, Linda, The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society c. 1100-1300, Cambridge University Press, 1993

PAYEN, Jean-Charles, *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, Honoré Champion, 1980

REGNIER-BOHLER, Danielle, articolul „Amour courtois", dans J. LE GOFF şi J.-Cl. SCHMITT, dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 32-41

ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse. Essais sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986

-, *Les Troubadours*, Paris, Ramsey, 1986

WARNING, Rainer, „Moi lyrique et société chez les troubadours", în Lucie BRIN D'AMOUR şi Eugene VANCE, ed., *Archéologie du signe*, Toronto, *Papers in Medieval Studies*, 3, 1983

ZUCCHETO, Gerard, *Terre des troubadours* (*XIIe et XIIIe siècles*), prefaţă de Max Rouquette, Paris, Ed. de Paris, 1996, cu CD

WALKIRIA

Texte

La Chanson des Nibelungen, lucrare tradusă şi prezentată de Danielle Ruschinger şi Jean-Marc Pastré, Paris, Gallimard, „L'Aube des peuples", 2001

ARIÈGES, Jean D', *Richard Wagner. La Walkyrie*, edition bilinue, Paris, Aubier-Flammarion, 1970

Studii

BOYER, Régis, *La Religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981

BUSCHINGER, Danielle, „Les relations entre épopée française et épopée germanique. Essai de position des problèmes", în *Au carrefour des routes d'Europe: La chanson de geste*, al X-lea congres internaţional al societăţii Renceyvals, Aix-en-Provence, 1987, p. 77-101

DILLMANN, François-Xavier, *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, Paris, Gallimard, „L'Aube des peuples"

DUMÉZIL, Georges, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, Gallimard, 2000

KRAPPE, A. H., „The Walkyries", *Modern Language Review*, 21, 1926, p. 55-73

LACROIX, Daniel W., articolele „Edda poétique" (p. 464-466), „Saga" (p. 1264-1267), „Snori Sturluson" (p. 1339-1342), în Cl. Gauvard, A. DE LIBERA, M. ZINK, dir., *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002

MÜLLER, Ursula şi Ulrich, ed., *Richard Wagner und sein Mittelalters*, Salzbourg, 1989

SIMEK, R., articolul „Walküren" în *Lexicon des Mittelalters*, 8/9, 1997, p. 1978

STEBLIN-KAMENSKIJ, M. C., „Valkyries and Heroes", *Arkiv für nordisk Filologi*, 97, 1982, p. 81-93

TONNELAT, Ernest, *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIXe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1952

Această carte era terminată atunci când am primit tratatul (1.276 de pagini) lui François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004. Vom găsi aici precizări importante despre filmele citate, precum şi alte opere cinematografice care ilustrează imaginarul medieval. În particular, acest remarcabil dosar prezintă, prin mijlocirea cinematografiei, următoarele subiecte: goticul, Roland, Cidul, Arthur, cavalerii, Merlin, trubadurii, Tristan şi Isolda, Renart, Robin Hood, Evul Mediu în viziunea lui Walter Scott, a lui Victor Hugo şi a lui Wagner.

Lista de ilustraţii a ediţiei originale

Arthur

Arthur, rege și războinic
Mozaic de paviment al catedralei de la Otrente de Pantaleon, 1163, Apulia, Italia.

Detaliu cu regele Arthur luptând contra unui gigant.
Cronica lui Hainaut, traducere de Jean Wauquelin după Annales Hannoniae de Jacques de Guise, *1468, ms 9243, vol. 2, fol. 49 v0, Bruxelles, Biblioteca regală*.

Arthur în costum regal asistă, împreună cu Merlin, la lupta dintre un dragon roșu și un dragon alb.
Miniatură dintr-un manuscris al Cronicii de la St Albans, *secolul al XV-lea, ms 6, fol. 43 v0, Londra, Lambeth Palace Library*.

Sub un baldachin, Arthur prezidează Masa Rotundă.
Ms fr. 120, fol. 524 v0, secolul al XIV-lea, Paris, BNF.

Arthur și gisantul medieval al unui mormânt pictat.
Dante Rosetti, Mormântul lui Arthur, *1854, Londra, colecție particulară*.

Arthur (Mel Ferrer) cu regina Guinevere (Ava Gardner).
The Knights of the round Table, *de Richard Thorpe, 1953 (Statele Unite)*.

Spada miraculoasă a lui Arthur.
Excalibur *de John Boorman, 1981 (Statele Unite), cu Nigel Terry în rolul lui Arthur*.

Imagine barbară a lui Arthur, hibrid între om, animal și plantă. Sfântul Graal (Monthy Python and the Holly Grail), *de Terry Jones și Terry Gilliam, 1975 (Marea Britanie), cu Graham Chapman în rolul lui Arthur*.

Catedrala

Saint-Denis, corul şi transeptul de nord.

Dagobert este cel care a dispus contrucţia catedralei Saint-Denis.
Extras din Cronicile Franţei, *1350, ms Cotton Nero E. II, fol. 73, Londra, British Library*.

Catedrala de la Chartres, vedere aeriană.

Catedrala de la Bourges.

Catedrala de la Amiens.
Sfântul Iacob de la Compostella, portalul Gloriei.

Domul din Milano.

Caspar David Friederich (1774-1840), catedrală gotică (1818).
Colecţia Georg Schäffer.

Claude Monet, Catedrala de la Rouen, soare de dimineaţă, armonie albastră, *Paris, muzeul Orsay*.

Claude Monet, Catedrala de la Rouen, portalul şi turnul Saint-Romain, în plin soare, armonie în albastru şi auriu.
Paris, muzeul Orsay.

Claude Monet, Catedrala de la Rouen, timp noros, armonie în gri.
Paris, muzeul Orsay.

Claude Monet, Portalul catedralei din Rouen, timp noros.
Rouen, muzeul de Arte Frumoase.

Carol cel Mare

Carol cel Mare ca rege al Franţei şi Carol cel Mare încoronat de

Papa Leon al III-lea la Sfântul Petru din Roma, în 800.

Miniatură a unui manuscris al Marilor Cronici ale Franţei, *1450, Chateauroux, bibliotecă municipală*.

Un vis al lui Carol cel Mare.

Miniatură dintr-un manuscris al Marilor Cronici ale Franţei, *secolul al XIV-lea, castres, biblioteca municipală*.

Carol cel Mare, cuceritorul şi războinicul.

Manuscris, secolul al XIV-lea, Veneţia, biblioteca Marciana.

Carol cel Mare, personaj care-i converteşte paşnic pe musulmani.

Miniatura unui manuscris al Marilor Cronici ale Franţei, *secolul al XVI-lea, ms 880, fol. 1340 v0, Lyon, biblioteca municipală*.

Deschiderea sarcofagului lui Carol cel Mare la Aix-la-Chapelle, în prezenţa împăratului Germaniei Wilhelm al II-lea.

Supliment literar la Petit Parisien, *august 1908*.

Carol cel Mare romantic.

Frescă a lui Julius Schnorr von Carolsfeld, 1826, Roma, Casino Massimo.

Carol cel Mare trece Alpii.

Pictură de Hippolyte Lecomte (1881-1957), castelul de la Fontainebleau, galeria Dianei.

Carol cel Mare cu barbă, protector al şcolarilor.

Timbru poştal francez, emis în 2002.

Versiunea germană a lui Carol cel Mare ca protector al şcolii.

Ilustraţie populară a lui Edouard Zier (1856-1924).

Cetatea

Castel în Spania.

Pictură anonimă, de pe la 1450, Madrid, muzeul Prado.

Asediul cetăţii Derval, în 1373.
Miniatură de Pierre Le Baud, compilaţie după Cronicile şi Istoriile Bretaniei, *ms fr. 8266, fol. 281, pe la 1475, Paris, BNF.*

Cetatea Cautrenon din Auvergne.
Guillaume Revel, Armorialul ducelui de Bourbon, *secolul al XV-lea, Paris, BNF.*

Cetatea şi satul Castelnaud-la-Chapelle, din Dordogne, în zilele noastre.

Castelul Gaillard, vedere actuală a ruinelor de pe teritoriul comunei Andelys, în Eure.

Castel del Monte, Apulia, Italia.

Castelul Mehun-sur-Yèvre.
Miniatură din Très Riches Heures du duc de Berry, *începutul secolului al XV-lea, manuscris al lui Pol de Limbourg, Chantilly, muzeul Condé.*

Burg în ruină, *Victor Hugo.*
Paris, muzeul Victor Hugo.

Castelul Pierrefonds.

Cetate şi turism modern.
Afiş publicitar al unei societăţi de nave turistice Köln-Düsseldorf.

Castelul Neuschwanstein.

Krak-ul Cavalerilor (desen de T.E. Lawrence).
Oxford, Bodleian Library.

Cetate medievală a miliardarilor americani:
Excalibur Hotel, Las Vegas.

Cavalerul, cavaleria

Turnir între ducele Bretaniei şi ducele de Bourbon.
René d'Anjou, Traité de la forme et devis d'un tournoi, *ms fr. 2693, fol. 45 v0- 46, Paris, BNF.*

Richard Inimă de Leu, rege al Angliei între 1189 şi 1199.
Cronici ale împăraţilor *de Loyset Lieder (detaliu), secolul al XIV-lea, Paris, biblioteca Arsenalului.*

Primii cavaleri în luptă.
„Tapiseria de la Bayeux" (sfârşitul secoluluial XI-lea), Bayeux, tezaurul catedralei.

Richard Inimă de Leu şi tovarăşii săi plecând în cruciada a III-a.
Miniatură din secolul al XIV-lea a unui manuscis al Cronicilor împăraţilor *a lui Loyset Lieder, Paris, biblioteca Arsenalului.*

Sfântul Gheorghe o eliberează pe prinţesă.
Tablou al lui Sano Di Pietro, secolul al XV-lea, Sienna, Muzeul diocezan.

Cavaler călare.
Psaltirea lui Sir Geoffrey Luttrel (pe la 1340), Londra, British Library.

Întoarcerea cavalerului cruciat.
Pictură de Karl Friederich Lessing (1808-1880), Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

Cavalerul învins.
Pictură de George Hitchcock, 1898, Paris, muzeul Orsay.

Cavalerul ridiculizat.
Ilustraţie de la sfârşitul secolului al XIX-lea, colecţie particulară.

Cavalerul în cinematografie.
Prince Vaillant (Prince Valiant), *1954, de Henry Hathway.*

Cavaler medieval şi lumea modernă.
Les Visiteurs en Amérique, *2001, de Jean Marie Poiré.*

Cidul

Cidul, războinic al Spaniei medievale.
Cronică a Spaniei în manuscris, 1344, Lisabona, Academia de ştiinţă.

Rodrigo Diaz de Vivar, Cidul.
Miniatură extrasă din Genealogia regilor Spaniei, *1385-1456, Madrid, Biblioteca naţională.*

Cidul în secolul al XVII-lea, în teatru.
Guillem de Castro, Las Mocedades del Cid (Copilăria Cidului), *Paris, BNF, rezerva de imprimate.*

Un Cid modern aproape suprarealist.
Pictură a lui Adelchi-Riccardo Mantovani (născut în 1942), colecţie particulară.

Cidul lui Gérard Philipe, 1951.

Un alt Cid modern, William Nadylan, 1998.

Claustrul

Claustrul de la Mont-Saint-Michel, de la începutul secolului al XIII-lea.

Grădina închisă şi fântâna din centrul ei.

Speculum humanae salvationis, *secolul al XV-lea, Chantilly, muzeul Condé.*

Grădina împrejmuită şi claustrul definesc un spaţiu al solitudinii, al plăcerii şi al iubirii.

Le Rustican, traducere franceză din secolul al XV-lea a Tratatului lui Pierre de Crescent, *Paris, BNF.*

Claustrul de la Moissac.

Procesiune într-un claustru.

Guaşă după o gravă a Madeleinei Hortenels, secolul al XVII-lea, muzeul Granges de la Port-Royal.

Claustru baroc, Borromini, secolul al XVII-lea, biserica San Carlo Alle Quattro Fontane, de la Roma.

Muzicienii din fosa orchestrei în faţa unei scene din baletul Robert le Diable *a lui Meyerbeer.*

Tablou al lui Degas, 1872, Londra, Victoria şi Albert Museum

Cocagne

Ţara Cocagne, *tablou al lui Bruegel, 1567, München, Alte Pinakothek.*

Paradisul hranei şi al băuturii.

Peter Bruegel, Lupta între Carnaval şi Post (*detaliu*), *1559, Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Roma, strada Cocagne.

Jaquerio Giacomo, Fântâna Tinereţii, *secolul al XV-lea, castelul Mantua.*

Peter Bruegel, Lupta dintre Carnaval şi Post, 1559, *Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Stâlpul de cocagne.
Guaşă pe hârtie, Châteauroux, muzeul Bertrand.

Stâlpul de cocagne, joc de copii.
Roma, muzeu al Artelor şi Tradiţiilor populare.

Jonglerul

Jonglerul epocii romane, secolul al XII-lea, Lyon, muzeul de Arte Frumoase.

Jonglerul izolat.
Povestea lui Merlin, *secolul al XIII-lea, ms fr. 95, fol. 318, Paris, BNF.*

Jongleri prestidigitatori.
Moralia in Job, *litera H, ms 173, fol. 66r0, Dijon, biblioteca municipală.*

Jonglerul de la Notre-Dame.
Pictură de Glyn Warren Philpot (1884-1937), colecţie particulară.

Afiş din 1904 pentru Jonglerul de la Notre Dame *de Massenet, Paris, BNF.*

Jongler şi bufonerie.
Gravură de Archange Tuccaro, 1599.

Jonglerie metaforică.
Supliment ilustrat la Petit Journal*, 19 august 1893.*

Licorna

Vânătorul, fecioara şi licorna.
Ms regal 12 F. XIII, fol. 10 v0, prima jumătate a secolului al XIII-lea, Londra, British Library.

Secretele istoriei naturale, conţinând minunile şi lucrurile memorabile ale lumii, *pe la 1480, ms fr. 22971, fol. 20, Paris, BNF.*

Licornă, leu, cerb şi cal.
Barthélemy englezul, Cartea despre proprietăţile lucrurilor, *traducere franceză din secolul al XV-lea a textului latin original, ms 339, fol. 1271 r0, Chantilly, muzeul Condé.*

Licorna şi simţul tactil.
Tapiseriea Doamna cu licorna, *1484-1500, Paris, Muzeul naţional al Evului Mediu- termele din Cluny.*

Maestrul cu licorna.
Gravura lui Jean Duvet (1485-apr. 1561), paris, BNF.

Licorna şi simbolismul.
Pictură a lui Arthur B. Davies, pe la 1906, New York, Metropolitan Museum of Art.

Un corn de licornă contemporan.
Sculptură a lui Jørn Rønnau, Tranken Int, Center for Art and Nature (www.Ronnau.dk).

Melusina

Zborul Melusinei.
Miniatură din Romanul Melusinei *al lui Couldrette, 1401, ms fr. 383, fol.30, Paris, BNF.*

Melusină maternă.
Miniatură din Romanul Melusinei *al lui Couldrette, 1401, ms fr. 383, fol.30, Paris, BNF.*

Zborul Melusinei.
Miniatură din Romanul Melusinei*, ms fr. 12575, fol.86, Paris, BNF.*

Mai multe despre zborul Melusinei.
Manuscris din secolul al XVI-lea. Codex 0.1.18, Bâle, Offentliche Bibliothek.

Metamorfoza şi zborul Melusinei.
Romanul Melusinei, Troyes, 1692.

Melusină modernă.
Litografie în culori de Louis Bombled, 1900, ilustrând Istoria Franţei *a lui Michelet, colecţie particulară.*

Melusina, însemn al unei prăvălii din secolul al XX-lea.

Merlin

Naşterea lui Merlin.
Povestea lui Merlin *a lui Robert de Baron, secolul al XIII-lea, ms fr. 95, fol. 113 v0, Paris, BNF.*

Merlin şi legenda arthuriană.
Ms fr. 105, fol. 212 v0, secolul al XIV-lea, Paris, BNF.

Merlin, interpret al unor preziceri.
Ms f., fol. 139 v0, secolul al XIV-lea, Paris, BNF.

Merlin şi Viviane.
Edward Burne-Jones, Merlin şi Viviane, *1870, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.*

Vrăjitorul Merlin în cinematografie.
Desen animat al lui Wolfgang Reitherman, 1963, pentru

studiourile Walt Disney.

Ceata Hellequin

Ceata Hellequin din Evul Mediu până la Renaştere.
Lucas Cranach cel Bătrân, Melancolia (detaliu), *1532, Colmar, muzeul Unterlinden.*

Ceata Hellequin în purgatoriu.
Manuscris al Divinei Comedii*, secolul al XV-lea, Veneţia, Biblioteca Marciana.*

Ceata Hellequin ca harababură.
Gervais Du Bus, Roman de Fauvel, *secolul al XIV-lea, ms fr. 146, fol. 34, Paris, BNF.*

Hellequin galopând, Fauvel şi morţii.
Miniatură din Roman de Fauvel, *ms fr. 146, fol. 34, Paris, BNF.*

O Ceată Hellequin germanică şi romantică.
Theodor Hosemann, Vânătoarea sălbatecă (Das wilde Heer), *1866.*

Arlequin.
Tristano Martinelli, Compoziţie de retorică a lui M. Don Arlequin, *lucrare umoristică, publicată în franceză la Lyon în 1601, Paris, BNF.*

Papesa Ioana

Scandal: papesa Ioana naşte.
Miniatură provenită dintr-o traducere franceză din 1361 a lucrării De mulieribus claris (Despre femei ilustre) *a lui Boccacio, ms fr 226, fol. 252, pe la 1415, Paris, BNF.*

Naşterea papesei.

Gravură a lui Jokos Kollemberg, 1539, Berna.

Papesa Ioana, carte de tarot, 1540, New York, Pierpont Morgan Library.

O papesă modernă în cinematografie.
Iona, papesa diavolului (Pope Joan), *1974, film de Michael Anderson.*

Jupânul Vulpoi

Jupânul Vulpoi.
Miniatură din a doua jumătate a secolului al XIII-lea pentru Noul Jupânul Vulpoi *a lui Jacquemart Gelee de Lille, ms fr. 1580, fol. 93, Paris, BNF.*

Jupânul Vulpoi înşelătorul.
Miniatură din Roman de Renart, *secolul al XIII-lea, ms fr. 1580, fol. 93, Paris, BNF.*

Lupta Jupânului Vulpoi împotriva lui Ysengrin.
Ms fr. 1581, fol. 6 v0, secolul al XIII-lea, Paris, BNF.

Jupânul Vulpoi şi Corbul.
Ilustraţie a Fabulelor *lui La Fontaine realizată de Calvet-Rogniat, pe la 1910, Paris, colecţie particulară.*

Jupânul Vulpoi ca trubadur ucigaş romantic.
Reineke Fuchs, *traducere germană după* Roman de Renart *al lui Goethe, gravură pe oţel, ilustrând primul cânt pentru ediţia din 1867.*

Un vulpoi mic pentru copii.
Ilustraţie a lui Reinhard Michl pentru Renardeau *a Irinei Korschunow, 1982.*

Jupânul Vulpoi şi Ysengrin, luptă cinematografică cu marionete.

Ladislav Starevitch (1882-1965), Le Roman de Renart, *1936.*

În film, Jupânul Vulpoi devine Zorro.
Semnul lui Zorro (The Mark of Zorro) *de Fred Niblo şi Douglas Fairbanks, 1920, cu Douglas Fairbanks în rolul legendar.*

Robin Hood

Robin Hood în secolul al XVI-lea.
Imagine din secolul al XVI-lea, colecţie particulară.

Robin Hood între brigand şi gentlemen, între Evul Mediu şi secolul al XVII-lea.
Gravură pe lemn de pe la 1600, colorată ulterior, colecţie particulară.

Robin Hood, erou naţional romantic.
Rose Yeatman Woolf, Robin Hood and his Life in the Merry Greenwood, *1910-1920, colecţie particulară.*

Robin Hood în cinematografie: Douglas Fairbanks.
Afiş al filmului Robin Hood, 1922.

Robin Hood în cinematografie: Errol Flynn.
Aventurile lui Robin Hood, *al lui Michael Curtiz, 1938.*

Roland

Cornul lui Roland.
După manuscrisul de la Saint-Gall, secolul al XII-lea, colecţie particulară.

Roland, cornul său, sabia sa, coiful său, cămaşa sa de zale şi arborii de la Roncevaux.
După manuscrisul de la Saint-Gall (detaliu), secolul al XIII-lea, colecţie particulară.

Bătălia de la Roncevaux.
Ms fr. 6465, fol. 113, pe la 1460, paris, BNF.

Statuia lui Roland: Roland protector al oraşelor.
Statuia lui Roland, ridicată la Bremen, în 1404.

Roland, păpuşă siciliană.
Spectacole de marionete siciliene, Palermo, teatrul Argento.

Un Roland modern şi barbar.
Franck Cassenti, Cântecul lui Roland, *1978.*

Tristan şi Isolda

Tristan şi Isolda: amanţii în pădure.
Tristan de Léonois, Tristan şi isolda, *ms fr. 102, fol. 71, Paris, BNF.*

Filtrul de dragoste.
Tristan de Léonois, Tristan şi isolda, *ms fr. 112, fol. 239, Paris, BNF.*

Lupta lui Tristan împotriva dragonului.
Frescă a camerei lui Tristan, secolul al XV-lea, castel Roncolo, provincia Bolzano, Italia.

Tristan şi Isolda: romantici la limita cu nebunia.
Frescă a camerei de culcare din castelul Neuschwanstein.

Moartea amanţilor.
Jan Marais şi Madelaine Solonge, Eterna Reîntoarcere, *a lui Jean Delannoy, 1943.*

Trubadurul, truverul

Trubaduri muzicanți.
Cantigas de Santa Maria *(detaliu), secolul al XIII-lea, Madrid, biblioteca Escorialului.*

Doi trubaduri.
Cantigas de Santa Maria *(detaliu), secolul al XIII-lea, Madrid, biblioteca Escorialului.*

Trubadur călare.
Chansonnier provensal, secolele XII-XIII, ms fr. 12473, fol. 127 v0, Paris, BNF.

Un trubadur occitan din secolul al XII-lea: Marcarbru.
Miniatură din același chansonnier provensal, secolul al XIII-lea, ms fr. 12473, fol. 102, Paris, BNF.

Trubadur romantico-simbolic.
Imagine pictată de John William Waterhouse, 1916 pentru Decameronul *lui Boccacio, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.*

Trubadur occitan modern.
Coperta unui disc al formației Fabulous Trobadors*, grup de musică rock din Toulouse.*

Walkirya

Walkyria post-wagneriană.
Gravură a lui Ferdinand Leeke, de pe la 1895.

Walkirya la Operă.
Desen, după o reprezentație a operei lui Wagner, Biblioteca muzeului Operei.

Walkyria: poem și muzică.
Afiș pentru o reprezentație a Walkyriei *lui Wagner la Operă.*

Brunehilde războinică primitivă.

Fritz Lang, Niebelungen*, 1924.*

#

Eroi şi minuni ale Evul Mediu

Lucrarea explorează imaginarul medieval din perspectiva celor două componente majore: eroii, precum Carol cel Mare, Cidul, regele Arthur, Roland, Papesa Ioana, Robin Hood, fără a uita de Melusina şi de vrăjitorul Merlin, dar şi vulpoiul şi licorna; şi minunile, trei edificii sau forţe care domină societatea, respectiv catedrala, cetatea şi claustrul.

Iconografia medievală ignoră graniţele între natural şi supranatural, între lumea de aici şi cea de dincolo şi acoperă un larg spaţiu geografic. Pe de altă parte, această istorie a imaginarului este o istorie pe termen lung, prezentând aceşti eroi şi aceste minuni aşa cum au fost construite şi venerate de Evul Mediu, apoi lăsate moştenirii secolelor următoare, în care acestea continuă să existe, mai cu seamă graţie unor noi suporturi ale istoriei, precum cinematografia şi banda desenată.

Jacques Le Goff

Renumit specialist al Evului mediu, urmaş al Şcolii Analelor, el este director de studii onorific la Şcoala de înalte studii în ştiinţele sociale. Recent, a publicat la Seuil *Evul Mediu explicat copiilor* (împreună cu Jean Louis Schlegel, 2006) şi *Europa explicată celor tineri* (2007).